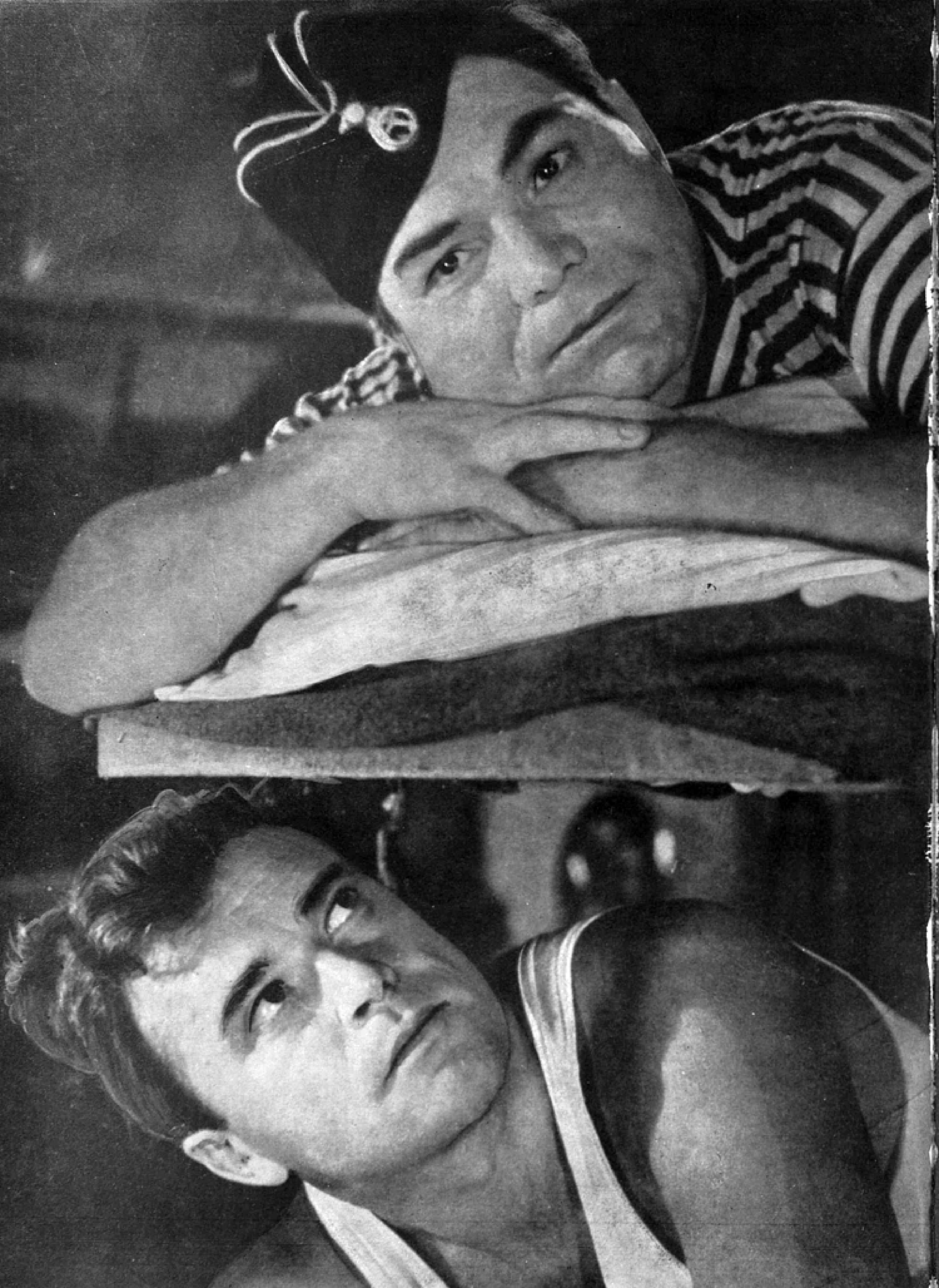
НЕТ БЛАГОРОДНЕЕ И ВЫШЕ ЗАДАЧИ, ЧЕМ ЗАДАЧА, СТОЯЩАЯ ПЕРЕД НАШИМ ИСКУССТВОМ, — ЗАПЕЧАТЛЕТЬ ГЕРОИЧЕСКИЙ ПОДВИГ НАРОДА — СТРОИТЕЛЯ КОММУНИЗМА.

(ИЗ ДОКЛАДА Н. С. ХРУЩЕВА НА XXI СЪЕЗДЕ КПСС)

XXI СЪЕЗД КПСС





СОДЕРЖАНИЕ

На второй странице обложки фрагмент кадра из фильма «Голубая стрела» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко, сценарий В. Черносвитова при участии В. Алексеева режиссер Л. Эстрин). Артист Н. Муравьев в роли Остапчука (вверху) и артист А. Гончаров в роли Карпенко.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Прославим строителя коммунизма!

Чувство стремительного взлета, быстрого движения вперед испытывает советский человек в эти волнующие дни. Решения XXI съезда партии — съезда строителей коммунизма — вдохновляют наш народ на творческие подвиги, равных которым не было в истории. Каждый год великого семилетия будет громадным шагом к осуществлению заветной мечты Человека—созданию коммунистического общества.

Время жить и время творить! — это радостное ощущение владеет сегодня каждым мыслящим и талантливым художником. Всей страстью своей души, всей силой своего мастерства помогать партии и народу в решении грандиозных созидательных задач стремятся лучшие мастера нашего киноискусства.

В обстановке большого политического подъема прошел второй пленум Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР, на который собрались ведущие деятели киноискусства из всех союзных республик. Эта встреча состоялась незадолго до выдающегося исторического события — XXI съезда КПСС. Доклад министра культуры СССР тов. Н. А. Михайлова и речи участников пленума — виднейших советских кинорежиссеров, писателей, критиков — были проникнуты заботой об укреплении связи киноискусства с жизнью народа, об успешном решении новых тем, рожденных эпохой развернутого строительства коммунизма. Примечательной чертой этой встречи мастеров кино (более подробный отчет о ней будет опубликован в следующем номере журнала) было стремление ее участников взять на себя творческие обязательства, связанные с разработкой важнейших тем современности.

Вот что говорили с трибуны пленума советские кинематографисты.

— Сегодня мы должны работать гораздо больше и лучше, чем в минувшие годы, — сказал кинодраматург Алексей КАПЛЕР. — Наша цель — отразить в своем творчестве те великие процессы, которые происходят в жизни страны. Нельзя стоять в стороне от титанической работы по построению коммунистического общества, которую ведет наш народ под руководством ленинской партии. Наше самое большое желание — ответить делом на призыв партии о создании ярких художественных фильмов на главные темы современности.

Я с этой трибуны обязуюсь написать и сдать в первой половине 1959 года сценарий о бригадах коммунистического труда. Смею думать, что у меня есть конкретное художественное

решение этой темы, и я приложу все силы, чтобы создать настоящее произведение искусства. Призываю моих товарищей по искусству — Николая Погодина, Александра Штейна, Евгения Габриловича, Бориса Чирскова, Константина Исаева, Марию Смирнову, Михаила Папаву, Евгения Помещикова, Михаила Блеймана и других — принять на себя конкретные творческие обязательства по работе над главными темами нашего времени.

Слово берет один из ведущих советских кинорежиссеров И. ПЫРЬЕВ. Он сообщает, что намерен в 1959 году создать фильм о строителях коммунизма. Прообразом героя фильма является изобретатель трактора-автомата Иван Логинов.

Народный артист СССР Шакен АЙМАНОВ предлагает, чтобы такой фильм был создан в содружестве с кинематографистами Казахстана (республики, где трудится тов. Логинов) при участии Алма-Атинской студии.

— Согласен! — откликается И. Пырьев. — Пусть только товарищи кинодраматурги побыстрее подготовят хороший сценарий.

Д. ХРАБРОВИЦКИЙ оглашает заявление от имени группы кинодраматургов, в которую кроме него входят Б. Метальников, И. Ольшанский, Т. Сытина, Л. Агранович, Р. Буданцева.

— Мы решили создать две творческие бригады для разработки сценариев на современные темы. Один из них мы напишем для И. Пырьева, другой — для Ю. Райзмана. Вызываем на творческое соревнование кинодраматургов старшего поколения!

●

Один за другим на трибуну поднимаются режиссеры и кинодраматурги, чтобы сообщить о своих новых замыслах, новых работах, начатых в честь XXI съезда КПСС.

С. ДОЛИДЗЕ: Я решил отложить на время свой сценарий «История одной жизни», посвященный теме, несколько далекой от наших дней. Буду работать над сценарием и фильмом о том, чем живет сегодня мой город Тбилиси, моя республика Грузия и вся наша огромная страна! Новое в сегодняшней жизни я хочу показать, создав образ рядового труженика, человека большой души.

Е. ВОРОБЬЕВ: Меня как писателя тоже увлекает желание принять посильное участие в труде кинематографистов над решением большой современной темы. Недавно я побывал на Запорожстали и видел первые дни работы бригад коммунистического труда. Все виденное мной настолько воодушевляет, что хочется взяться за перо.

Многие современные темы так огромны, что могут оказаться не по плечу одному кинодраматургу. Не следует ли для их решения объединить свои творческие усилия нескольким сценаристам и режиссерам? Как говорил Маяковский, «сочтемся славою, ведь мы свои же люди». Главное — по-серьезному поднять те вопросы, которые ставит перед нами жизнь.

Сергей ЮТКЕВИЧ: Идея коллективного труда над сценариями вполне жизненна. Вспомним опыт успешного создания фильма «Встречный», над которым работали четыре сценариста.

Я был бы рад — не на правах соавтора, а в качестве режиссера — работать над сценарием А. Каплера о бригадах коммунистического труда. Фильм по этому сценарию я хотел бы создать совместно с коллективом Свердловской студии, находящейся в центре индустриального Урала.

Хочу попытаться сделать такой фильм о рабочем классе в технике панорамного кино. Это был бы один из первых художественных панорамных фильмов, и в работе над ним могут быть найдены новые средства кинематографической выразительности.

●

Конкретные творческие обязательства взяли на себя и многие другие кинематографисты.

Не подлежит сомнению, что прекрасная инициатива, проявленная участниками пленума, будет подхвачена всеми деятелями советского киноискусства.

Творческого успеха вам, товарищи кинодраматурги и режиссеры, взявшиеся за решение самых важных и волнующих тем нашей современности!

«СЕМИЛЕТНИМ ПЛАНОМ ПРЕДУСМАТРИВАЕТСЯ СОЗДАНИЕ ЕЩЕ БОЛЕЕ БЛАГОПРИЯТНЫХ УСЛОВИЙ ДЛЯ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ — ПОЛУЧАТ ШИРОКОЕ РАЗВИТИЕ ПЕЧАТЬ, РАДИО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ, КИНО И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ, ЗНАЧИТЕЛЬНО УВЕЛИЧИТСЯ ТИРАЖ ГАЗЕТ, ЖУРНАЛОВ И КНИГ».

Из доклада товарища Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС.

В. Сурин

В общенародном строю

Начался новый период в развитии Советского государства — период развернутого строительства коммунизма. С чувством глубокого удовлетворения и законной гордости встретили советские люди и все передовое человечество исторические решения XXI съезда КПСС о семилетнем плане развития народного хозяйства, наметившем грандиозные меры по созданию материально-технической основы коммунизма в СССР.

Этот новый этап в истории нашего государства есть результат сознательного революционного творчества широчайших народных масс, результат великих социально-экономических и культурных преобразований, совершенных советским народом под руководством Коммунистической партии.

«Деятели литературы, театра, кино, музыки, скульптуры и живописи,—говорил товарищ Н. С. Хрущев в докладе на XXI съезде КПСС,—**призваны поднять еще выше идейно-художественный уровень своего творчества, быть и впредь активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в пропаганде принципов коммунистической морали, в развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании хорошего эстетического вкуса».**

Задачи коммунистического воспитания нашего народа, повышение его эстетических вкусов неразрывно связаны с дальнейшим развитием советского киноискусства, с его идейным и художественным ростом. Вот почему партия уделяет большое внимание вопросам кинематографии.

Советское киноискусство пришло к XXI съезду КПСС с известными успехами. Эти успехи характеризуются прежде всего значительным расширением кинопроизводства и серьезным поворотом деятелей кино к темам современной жизни нашего народа.

В последние два года работники кино, воплощая в жизнь исторические решения XX съезда КПСС, добились серьезных изменений в творческой и производственной жизни советской кинематографии. Теперь уже можно сказать, что советской кинематографией полностью решена одна из важных задач, поставленных партией,—значительно увеличилось производство новых фильмов. Уже в 1957 году киностудии страны создали 144 полнометражные кинокартины, что значительно превысило масштабы выпуска фильмов, намеченные Директивами XX съезда партии к концу пятилетки. Перед студиями была поставлена задача: выпускать 120 полнометражных фильмов в год. Уровень производства, намеченный в соответствии с этим планом, в 1958 году превзойден.

Эти данные говорят о том, что киностудиями страны (а их всего у нас 35) проделана значительная работа. Особенно важно отметить,

что наряду с киностудиями Москвы и Ленинграда серьезных творческих успехов добились и киностудии союзных республик.

Немало фильмов, созданных на киностудиях союзных республик, по художественному мастерству и профессиональной зрелости не уступают лучшим картинам «Мосфильма», «Ленфильма», студии имени М. Горького.

Существовавший некогда тезис о том, что сокращение производства фильмов будто бы является средством повышения их качества, опрокинут самой жизнью. Опыт последних нескольких лет показал, что проблему роста идейности и художественного качества фильмов можно решить одновременно с количественным ростом нашего киноискусства.

1958 год был годом наших серьезных успехов на международном экране: наши кинофильмы были показаны на четырнадцати международных фестивалях, причем 30 из них удостоены специальных премий и дипломов. Фильм «Летят журавли» на XI кинофестивале в Канне был удостоен высшей премии — ему присуждена Золотая пальмовая ветвь; «Тихий Дон» получил две премии — на фестивале в Карловых Варах (главная премия—Хрустальный глобус) и на Международном кинофестивале в Брюсселе. На том же кинофестивале в Брюсселе фильм «Дом, в котором я живу» получил две премии: за лучшую постановку и специальную премию Генерального комиссара ООН на Всемирной выставке в Брюсселе.

Специальные премии за выдающееся мастерство были присуждены советским киноартистам Т. Самойловой («Летят журавли» — Канн), М. Штрауху («Рассказы о Ленине» — Карловы Вары), Н. Черкасову («Дон-Кихот» — Канада). На кинофестивале в Канне оператор фильма «Летят журавли» С. Урусевский был удостоен первой премии высшей технической комиссии Франции за лучшую операторскую работу.

Небезынтересно также вспомнить о Международном фестивале в столице Мексики.

Это, пожалуй, один из самых ответственных смотров киноискусства, целью которого было отметить лучшие фильмы, получившие первые премии на всех международных фестивалях 1958 года. Три наших фильма — «Летят журавли», «Тихий Дон» и «Дом, в котором я живу» — с успехом были продемонстрированы в программе этого фестиваля.

Для документального и научного кино 1958 год явился годом более активного вторжения в жизнь, годом более яркого освещения великих трудов нашей партии и народа.

Передовой опыт новаторов производства, лучших тружеников колхозных полей становится благодаря кинематографии достоянием миллионов трудящихся нашей страны.

●

Однако, отмечая известные успехи деятелей кино, достигнутые ими за последние два-три года, мы не можем выразить полное удовлетворение качеством выпускаемых фильмов, не можем сказать, что задача глубокой связи нашего кино с жизнью уже решена. Все еще выпускается много серых, поверхностных, малоинтересных фильмов. Зрители справедливо жалуются на то, что крайне недостаточно число фильмов, посвященных большим и важным темам современности. Актуальные, волнующие проблемы наших дней остаются нераскрытыми в киноискусстве.

Воплощение на экране многообразной созидательной деятельности советского человека, глубокое проникновение в его психологию, раскрытие новых морально-этических черт нашего современника — все это не стало еще главной заботой сценаристов и постановщиков фильмов. А ведь нынешний этап в развитии нашего государства характеризуется новой, более высокой, коммунистической сознательностью советского человека, его новым отношением к труду, семье и общественной жизни. Все это должно быть предметом искусства большого и волнующего, которое должно служить примером для миллионов трудящихся нашей страны, воодушевлять и вдохновлять их.

Повсеместное возникновение бригад коммунистического труда является выражением невиданного роста духовных сил человека в условиях строительства нового, коммунистического общества.

Девиз этих бригад — «Работай, учись и живи по-коммунистически».

Вдохновленные великими идеями строительства коммунизма, советские люди вместе с изменением облика нашей страны сами приобрели прекрасные черты — черты строителей нового мира. Опыт зачинателей этого движения, молодых рабочих депо Москва-сортировочная, стал теперь распространяться повсюду.

Это замечательное движение пока не нашло широкого отражения в творчестве мастеров художественной кинематографии.

Еще нередки случаи, когда внимание деятелей кино привлекают малозначительные, мелкие или далекие исторические темы.

●

Семилетний план развития народного хозяйства СССР открывает перед деятелями культуры и искусства новые огромные перспективы. В этой решающей фазе мирного экономического соревнования социализма с капитализмом на деятелей кино возлагаются ответственные задачи.

Вспомним замечательные слова Н. С. Хрущева, сказанные в заключительной речи на декабрьском Пленуме ЦК КПСС: «С каждым годом наращивать мощности нашей промышленности, увеличивать производство хлеба, мяса, масла и других продуктов, одежды, обуви и других товаров, больше строить жилищ, школ, культурных учреждений, больше выпускать книг и хороших фильмов — вот это и есть строительство коммунизма».

В последние годы увеличение выпуска художественных фильмов происходило главным образом благодаря лучшему использованию имеющихся производственных мощностей киностудий и повышению производительности труда съемочных групп. К началу семилетки производство полнометражных художественных фильмов по сравнению с 1953 годом увеличилось более чем в 3,5 раза (1953 год — 28 фильмов; 1958 — 103 фильма); прирост павильонных площадей за этот же период составил лишь 40 процентов.

Взятый курс на широкое использование имеющихся у нас ресурсов вполне себя оправдал и в дальнейшем будет нами продолжен, с тем чтобы последовательное наращивание темпов кинопроизводства шло главным образом за счет повышения производительности труда, улучшения организации производства.

Всего за семь лет—с 1959 по 1965 годы—намечено выпустить 1161 полнометражный фильм, в том числе 972 художественных. (За предыдущее семилетие, с 1952 по 1958 год, все киностудии страны поставили 561 полнометражныйфильм, из них 428 художественных.)

Следует отметить одну чрезвычайно важную особенность этого плана — значительное увеличение производства фильмов на киностудиях союзных республик.

Семилетний план развития советской кинематографии предусматривает дальнейший рост документальной и научно-популярной кинематографии. Всего за семь лет будет сделано 189 полнометражных документальных и научно-популярных фильмов.

Объем выпуска короткометражных фильмов в 1965 году достигнет 750 названий, при этом большое внимание будет уделено широкоэкранным и панорамным фильмам.

В общем объеме семилетнего плана большое место занимают киностудии Москвы. В 1959—1965 годах они поставят 417 полнометражных фильмов. «Мосфильм» за семилетие должен будет осуществить постановку 200 полнометражных художественных фильмов вместо 107 за предшествующие семь лет. Киностудия имени М. Горького за семь лет осуществит постановку 78 полнометражных художественных фильмов (против 43, выпущенных в 1952—1958 годах).

Центральная студия документальных фильмов и Московская студия научно-популярных фильмов выпустят в 1965 году 29 полнометражных кинокартин. Всего за 1959—1965 годы на этих киностудиях будет поставлено 139 фильмов против 114 за предшествующие семь лет.

Всего за семь лет будет выпущено 1784 документальных и научно-популярных фильма (вместо 1343 за предыдущее семилетие).

Сравнительно небольшое увеличение намечается в области производства рисованных и объемно-кукольных фильмов. Мы сейчас располагаем одной студией рисованных фильмов — «Союзмультфильмом». Ее производственные площади при некоторой реконструкции позволят нам увеличить выпуск мультфильмов на 4—5 единиц.

Намного возрастет число фильмов, дублированных на языки народов СССР (а также иностранных фильмов, переведенных на русский язык). Исключительно важное значение имеет дальнейшее расширение дублирования фильмов на языки народов СССР. До сих пор большинство картин в республиках, особенно в сельской местности, демонстрируется на русском языке.

Более чем в два раза увеличится за семилетие выпуск диапозитивных фильмов. К 1965 году их будет выпускаться до 20 миллионов экземпляров ежегодно.

В связи с большими задачами, поставленными XXI съездом КПСС по коммунистическому воспитанию нашего народа, еще более возрастают требования к советской кинематографии: Необходимо не только увеличивать выпуск фильмов, но и прежде всего неуклонно повышать их идейный и художественный уровень.

Яркое воплощение на экране важных проблем современности должно стать основой творческой деятельности работников кино.

А это требует постоянного совершенствования мастерства, повседневной заботы о повышении идейного уровня кинработников.

В настоящее время разработаны перспективные тематические планы производства художественных, документальных и научно-популярных фильмов. В разработке планов участвовали министерства культуры союзных республик, творческий актив киностудий. Планы эти широко обсуждались в союзах писателей и кинработников, в научных и общественных организациях.

В основу планов положены принципы, сформулированные в известном партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Главное внимание деятелей кино будет сосредоточено на том, чтобы отразить в своем искусстве преобразования в жизни советского общества, которые происходят и будут происходить на основе предначертаний XXI съезда нашей партии.

Большую роль в популяризации решений XXI съезда и отражении важнейших общественно-политических и экономических процессов жизни нашей страны должны сыграть работники документальной и научно-популярной кинематографии. Хроникально-документальные фильмы и научное кино должны стать деятельными пропагандистами передового опыта в промышленности, сельском хозяйстве, науке, технике. При этом особое внимание должно уделяться вопросам использования атомной энергии в мирных целях, выдающимся достижениям в исследовании и завоевании космоса, осуществлению планов развития отечественной химии, автоматизации, телемеханики и других важнейших отраслей науки и техники.

●

Широкая программа дальнейшего развития советской кинематографии уже теперь настоятельно выдвигает задачу подготовки и воспитания большого числа высококвалифицированных сценаристов, режиссеров, операторов, художников и других творческих и инженерно-технических работников, способных решать большие и сложные творческие и организационные вопросы.

За последнее время Министерством культуры СССР совместно с республиканскими органами культуры и Союзом кинработников сделано немало для подготовки и выдвижения на самостоятельную работу новых творческих кадров и в первую очередь сценаристов, режиссеров, операторов. В киноискусстве работает сейчас большой отряд молодых специалистов.

Советское киноискусство значительно расширило и свои технические возможности. Успешно освоено широкоэкранное и панорамное кино. За семилетие количество широкоэкранных театров будет увеличено более чем в восемь раз, в конце его на экраны ежемесячно будет выпускаться три-четыре новых полнометражных широкоэкранных фильма.

В 1958 году по инициативе сталинградских кинопрокатных организаций была создана первая передвижная киноустановка, которая позволяет демонстрировать широкоэкранные фильмы в любом районе, селе, колхозе, в полевом стане. Опыт этот получил широкое распространение, и теперь подобные передвижные установки создаются по всей стране.

Сейчас мы располагаем тремя панорамными кинотеатрами, которые работают в Москве, Ленинграде и Киеве. Растущая популярность нового вида кинематографа у нашего зрителя и высокая оценка советских панорамных кинофильмов на Брюссельской выставке 1958 года (Большая золотая медаль) свидетельствуют о серьезных успехах, достигнутых в этой области нашими деятелями кино и отечественной промышленностью. В течение ближайшего семилетия в стране будет построено свыше тридцати новых панорамных кинотеатров.

Идя по пути дальнейшего освоения новых видов и систем кинематографа, группа научных работников НИКФИ в содружестве с «Мосфильмом» разработала широкоформатные съемочные камеры, рассчитанные на пленку шириной 70 *мм*. «Мосфильм» уже в этом году приступит к съемке картины по новой системе, которая даст возможность получить широкоэкранный цветной фильм типа панорамы, но без полос на экране, со стереофоническим звуком и высоким качеством изображения. Съемки фильма посредством новой камеры, оборудованной специальным широкоугольным объективом, позволят достигнуть примерно такого же «эффекта присутствия», как и при съемках кинопанорамы, которые производятся, как известно, одновременно тремя синхронизированными камерами. Эта система имеет огромные преимущества перед панорамой в том, что съемки ведутся одной камерой, и демонстрация фильма также происходит с одного проекционного аппарата, при этом не снижается художественный и технический

эффект. Соединительные полосы на панорамном экране затрудняют использование его для художественной кинематографии. Широкоформатное же кино пригодно не только для документальных и видовых фильмов, но и для игровых картин.

В последние годы на киностудиях была проведена серьезная работа по упорядочению организации производства, улучшению технического оснащения киностудий, что способствовало снижению стоимости и сокращению сроков производства фильмов. В 1959—1965 годах эта работа будет продолжена для дальнейшего совершенствования технологического процесса и улучшения организационных форм производства, повышения производительности труда и ликвидации непроизводительных затрат.

В 1944—1945 годах срок производства полнометражного фильма составлял в среднем 12—13 месяцев, в 1957 году нам удалось сократить его до 9 месяцев. В будущем средний срок производства фильмов должен быть еще больше сокращен. Этому будет способствовать намечаемая реорганизация киностудии «Мосфильм», улучшение и упрощение организационной структуры других киностудий.

По семилетнему плану предстоит завершить техническую реконструкцию «Мосфильма», «Ленфильма», Киевской киностудии имени А. Довженко, Одесской и Тбилисской киностудий, Ленинградской студии научно-популярных фильмов, «Союзмультфильма» и «Диафильма». Предстоит также строительство новых киностудий в Минске, Ташкенте, Риге, Баку, Сталинабаде и студии научно-популярных фильмов в Москве. Предусмотрена постройка новых съемочных павильонов на киностудиях имени М. Горького, Алма-Атинской, Вильнюсской, Кишиневской, Фрунзенской и Ашхабадской. Реконструкция существующих и строительство новых киностудий обеспечат расширение павильонных площадей к концу семилетки по сравнению с 1958 годом на 47 процентов.

Строительство и реконструкция киностудий, рост производства фильмов потребуют значительных поставок технического оборудования и кинопленки. Для дальнейшего расширения производственно-технической базы кинематографии в течение 1959—1965 годов будут реконструированы и значительно расширены заводы по производству киноаппаратуры в Одессе и Самарканде, а также будет построен еще один новый завод. Намечена также организация в Одессе специализированного конструкторского бюро по разработке новых, более совершенных образцов кинотехнического оборудования.

Кроме того, предполагается в ряде республик — в РСФСР, УССР и Узбекской ССР — увеличить выпуск существующих образцов кинооборудования и киноаппаратуры, а также организовать производство новых видов аппаратуры для кинематографии.

Семилетним планом развития кинопромышленности предусматривается ежегодная поставка студиям 30—35 синхронных съемочных аппаратов, 30—40 немых стационарных камер, 100—120 киноаппаратов специально для съемок кинохроники, 10—15 скоростных съемочных камер, нескольких аппаратов для комбинированных съемок и некоторого количества узкопленочных съемочных камер.

Значительно увеличиваются поставки различных видов оборудования и аппаратуры, таких, например, как аппаратура для магнитной фотографической записи и перезаписи звука, микрофоны, операторский транспорт, осветительные и копировальные аппараты.

При этом необходимо указать, что в 1959—1965 гг. намечается не только пополнение студий кинотехнологическим оборудованием и аппаратурой в количествах, необходимых для обеспечения возрастающего производства кинофильмов,— помимо этого будет осуществляться широкая замена устаревших видов различного оборудования более современным и совершенным. На киностудиях будут полностью заменены старые модели киносъемочной камеры «Москва», микрофоны, все ручные киносъемочные аппараты «Аймо» и КС-50-Б, все кинокопировальные аппараты, модуляторы и гальванометры для фотографической записи звука и т. д.

Для дальнейшего развития советской кинематографии, расширения творческих и технических возможностей киностудий по производству фильмов и улучшения качества кинопоказа в течение семилетия будут осуществлены широкие научно-исследовательские, технологические и конструкторские работы.

Большие работы проводятся и в области совершенствования комбинированных съемок, кинодекорационной технологии, использования в кинематографии синтетических материалов, заменителей и пластических масс, в области совершенствования методов записи и воспроизведения звука и др.

●

Сейчас один из самых важных и острых вопросов для кинематографии — качество и количество кинопленки.

Советское правительство принятым недавно решением предусмотрело завершение реконструкции и расширение всех кинопленочных фабрик в 1959—1965 гг. для значительного увеличения выпуска пленки к 1965 году по сравнению с 1958 годом.

Однако качество пленки нас по-прежнему продолжает тревожить. С переходом пленочных фабрик в систему совнархозов Министерство культуры несколько ослабило связь с этими предприятиями, а совнархозы еще не наладили живого непосредственного руководства фабриками, не организовали действенный контроль, не изучили нужд и запросов киностудий.

Главным недостатком кинопленочной промышленности является то, что она выпускает нестандартную и очень низкого качества пленку (повышенная усадка, загрязненность эмульсии и основы, наличие полос, точек, дефекты резки и перфорации). В результате поставок киностудиям такой бракованной пленки съемочные группы нередко вынуждены по нескольку раз переснимать одни и те же объекты, выбрасывая на ветер сотни тысяч рублей.

Пленочная промышленность чрезвычайно медленно осваивает новые сорта пленок.

Не пора ли тем совнархозам, в ведении которых находятся пленочные фабрики, взяться за этот участок промышленности, имеющий непосредственное отношение к художественному уровню нашей кинематографии, не отделываясь бесконечными ссылками на неудовлетворительное качество сырья и прочие «объективные» причины?

●

Для удовлетворения все возрастающих культурных запросов населения в Директивах XX съезда КПСС предусматривалось увеличить за пятилетие сеть киноустановок примерно на 30 процентов и построить кинотеатры (в системе Министерства культуры СССР) на 500 тысяч мест, или в четыре раза больше, чем в пятой пятилетке.

За истекшие три года киносеть по Советскому Союзу увеличилась с 59,8 тысячи киноустановок до 80 тысяч.

За это время введены в эксплуатацию постоянные кинотеатры на 90 тысяч мест и построены летние кинотеатры и площадки примерно на 500 тысяч мест. Таким образом, директива XX съезда КПСС по расширению сети кинотеатров выполняется в основном за счет строительства летних кинотеатров.

Темпы строительства постоянных кинотеатров еще недостаточны.

Между тем потребность в новых кинотеатрах остро ощущается как в городах, так и особенно в сельских местностях. Ведь за истекшие три года количество кинозрителей в городах увеличилось с 1631,1 миллиона человек в 1955 году до 3,3 миллиарда человек в 1958 году.

В 1959—1965 гг. намечено построить кинотеатров примерно на 600 тысяч мест. При этом должна быть решительно взята установка на строительство крупных кинотеатров, которые позволяют предоставлять зрителям наибольшие удобства и дают возможность демонстрировать наряду с обычными широкоэкранные и панорамные фильмы. В 1959—1965 гг. предстоит выстроить 20 кинотеатров большой вместимости во всех столицах союзных республик и крупнейших промышленных центрах страны. В Москве будет сооружено четыре таких кинотеатра — на 6000, 4000, 2500 и 2000 зрительских мест.

По решению правительства в Москве летом этого года будет создана отечественная круговая кинопанорама.

В отличие от уже существующих у нас видов и систем кинематографии круговая кинопанорама предусматривает расположение экрана в зале по кругу в 360 градусов. Таким образом, зритель, находясь в центре этого круглого зала, будет иметь возможность следить за изображением по всему кругу экрана. Одиннадцать проекционных аппаратов, установленных в этом зале, обеспечат демонстрацию фильма на непрерывном круговом экране.

Коллектив научных работников кинематографии совместно с конструкторским бюро и промышленными предприятиями нашей страны уже приступил к созданию необходимой аппаратуры и оборудования для этого вида кинозрелища.

Центральная студия документальных фильмов в настоящее время уже готовится к съемкам картины для круговой панорамы.

Съемки фильма будут производиться одновременно одиннадцатью синхронно работающими аппаратами, расположенными на специальной площадке в виде круга.

В сельских местностях имеется 61 тысяча киноустановок, из которых 50 процентов составляют кинопередвижки. Большинство передвижек работает часто в случайных или малоприспособленных для кинопоказа помещениях, что крайне отрицательно сказывается на качестве демонстрации фильмов и культуре обслуживания сельского населения. По проекту семилетнего плана намечается вводить новую киносеть на селе в основном за счет организации стационарных киноустановок. Кинопередвижки будут обслуживать только мелкие населенные пункты, в которых организация стационарных киноустановок нерациональна с точки зрения использования киноаппаратуры.

За 1959—1965 годы проектируется увеличить киносеть на селе на 30—35 тысяч киноустановок и довести ее к концу 1965 года до 92—97 тысяч.

К концу 1965 года в каждом колхозе и совхозе должна быть киноустановка.

Общее количество киноустановок к концу 1965 года намечено довести до 110—115 тысяч.

Такое широкое развитие киносети предоставит возможность обслужить в 1965 году около 5 миллиардов кинозрителей и обеспечить более частое посещение кино населением. Так, среднее количество посещений в год на душу населения в 1958 году составляет 16 раз (по городу — 22 и по селу — 11); в 1965 году этот показатель увеличится примерно до 22 (по городу — 27 и по селу — 16).

В 1959—1965 годах предусматривается установка более совершенной кинопроекционной и звуковоспроизводящей аппаратуры. В частности, кинотеатры большой вместимости будут оснащаться более мощными проекторами со световым потоком 7—8 тысяч люмен. Для улучшения кинопоказа на узкопленочной киноаппаратуре предусматривается выпуск новых кинопроекционных аппаратов с ксеноновыми лампами и применение новых типов кинопленок с лучшими фотографическими и цветофотографическими свойствами и внедрение магнитных фонограмм.

Чтобы обеспечить рост производства фильмокопий, намечается провести реконструкцию Новосибирской, Харьковской, Киевской и окончание реконструкции Московской кинокопировальных фабрик, а также ввести в эксплуатацию лабораторию киностудии «Мосфильм» для массовой печати.

●

Вдохновленные величественной программой строительства коммунистического общества, работники кинематографии вступили в первый год великого семилетия с сознанием высокого гражданского долга и ответственности перед партией и народом. Еще в конце истекшего года на всех киностудиях страны среди деятелей кино развернулось предсъездовское социалистическое соревнование. Участники его приняли на себя конкретные обязательства по созданию значительных кинопроизведений, посвященных современности, совершенствованию своего мастерства.

Движимые этими высокими и благородными целями, деятели советской кинематографии вступили в новый, 1959 год.

Великое время, исторические задачи, стоящие перед страной, вдохновляют деятелей кино на создание художественных произведений больших мыслей и сильных чувств. Новый этап в жизни Советского государства работники кинематографии встретят в общенародном трудовом строю и отметят новыми творческими достижениями, достойными созидательной славы нашей страны.

КИНОПОСТАНОВКИ
1959 года

На студии «Мосфильм» начались съемки фильма «Серебряная свадьба» по сценарию Сергея Антонова, опубликованному в № 12 нашего журнала за 1958 год (режиссерская консультация А. Зархи). Картину ставит режиссер Александр Зархи. Действие ее развертывается в наши дни на одной из крупных строек Сибири. Мы помещаем ряд эскизов художника А. Фрейдина к этой постановке.

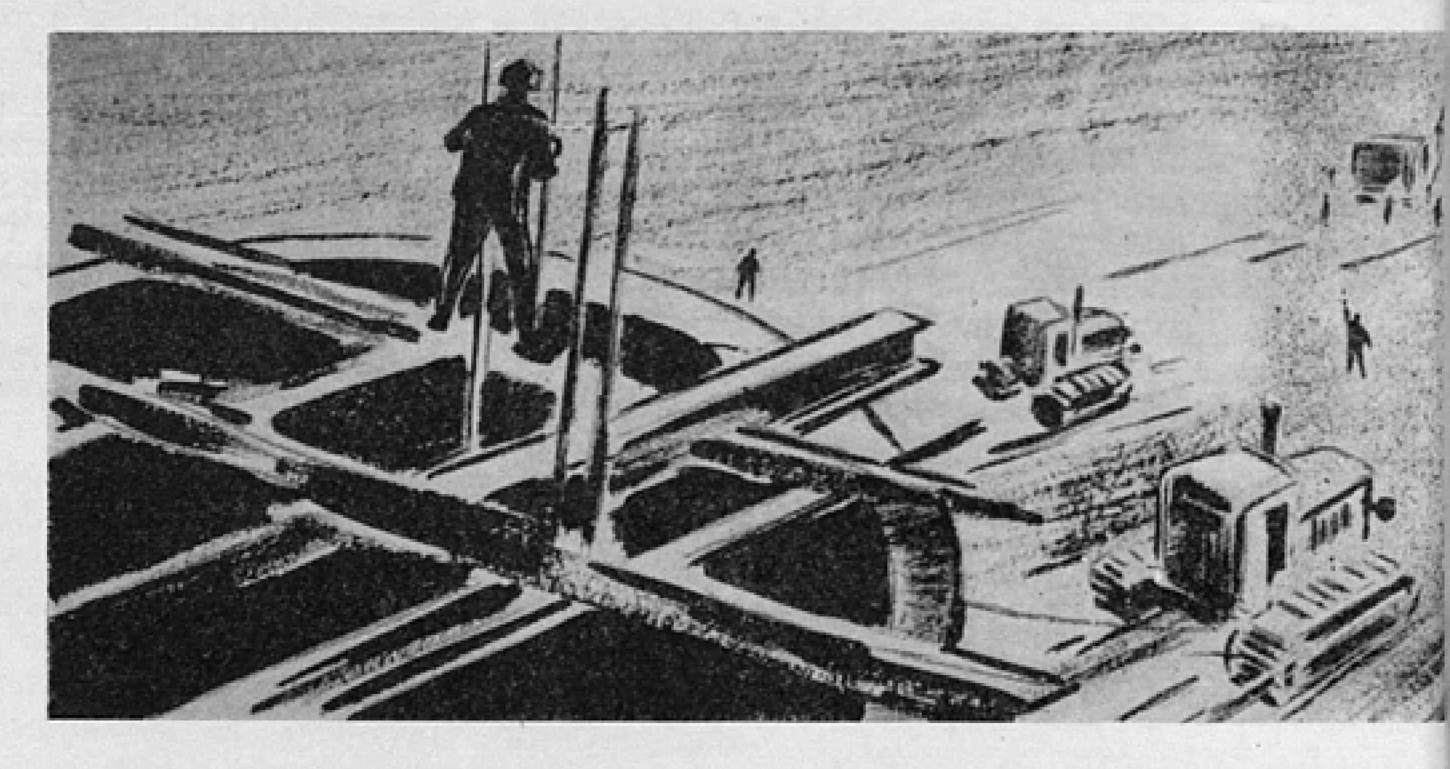




ЭСТАКАДА



НАДВИЖКА
СВАИ-ОБОЛОЧКИ



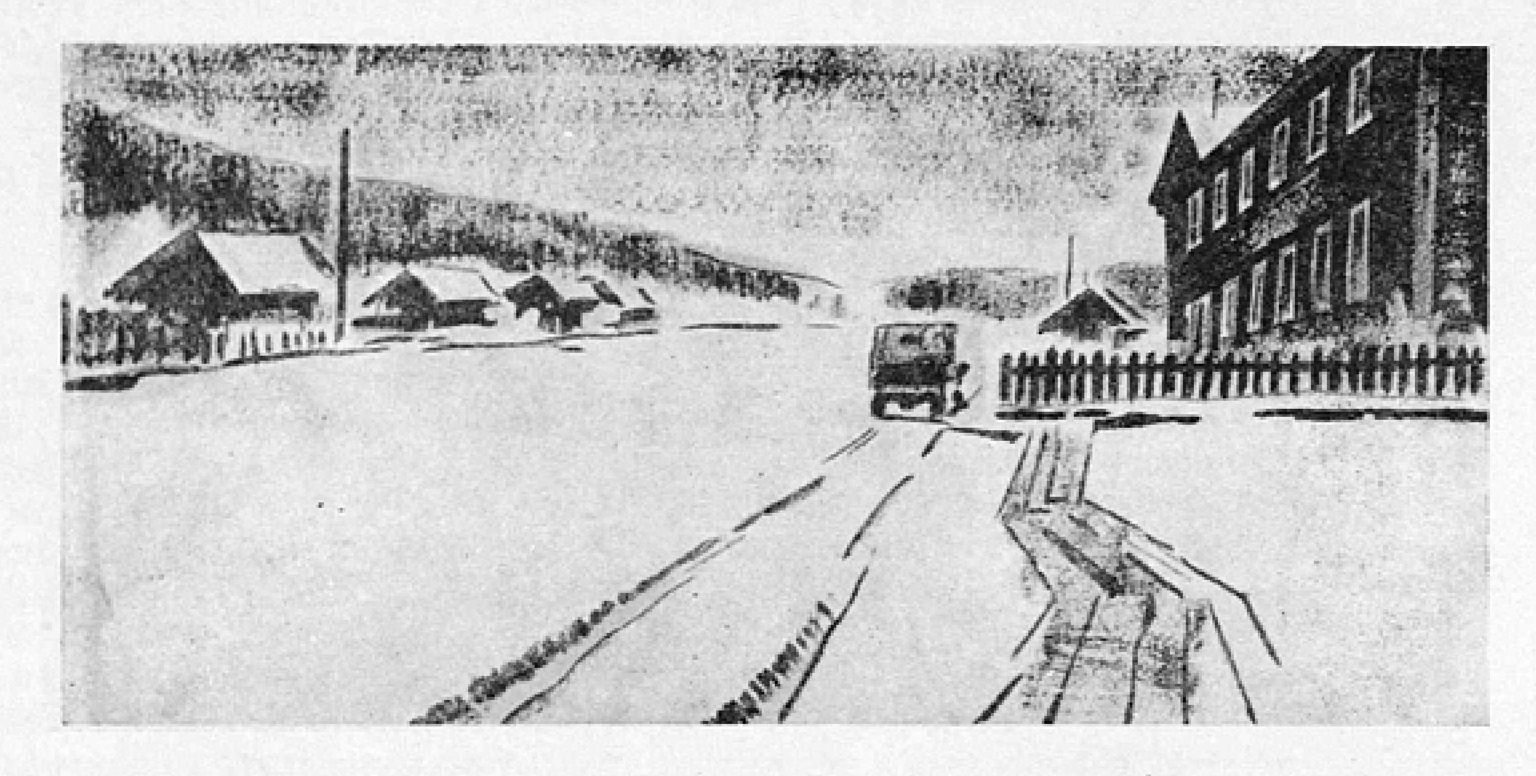


МОСКОВСКАЯ
КВАРТИРА
БУЛЫГИНА



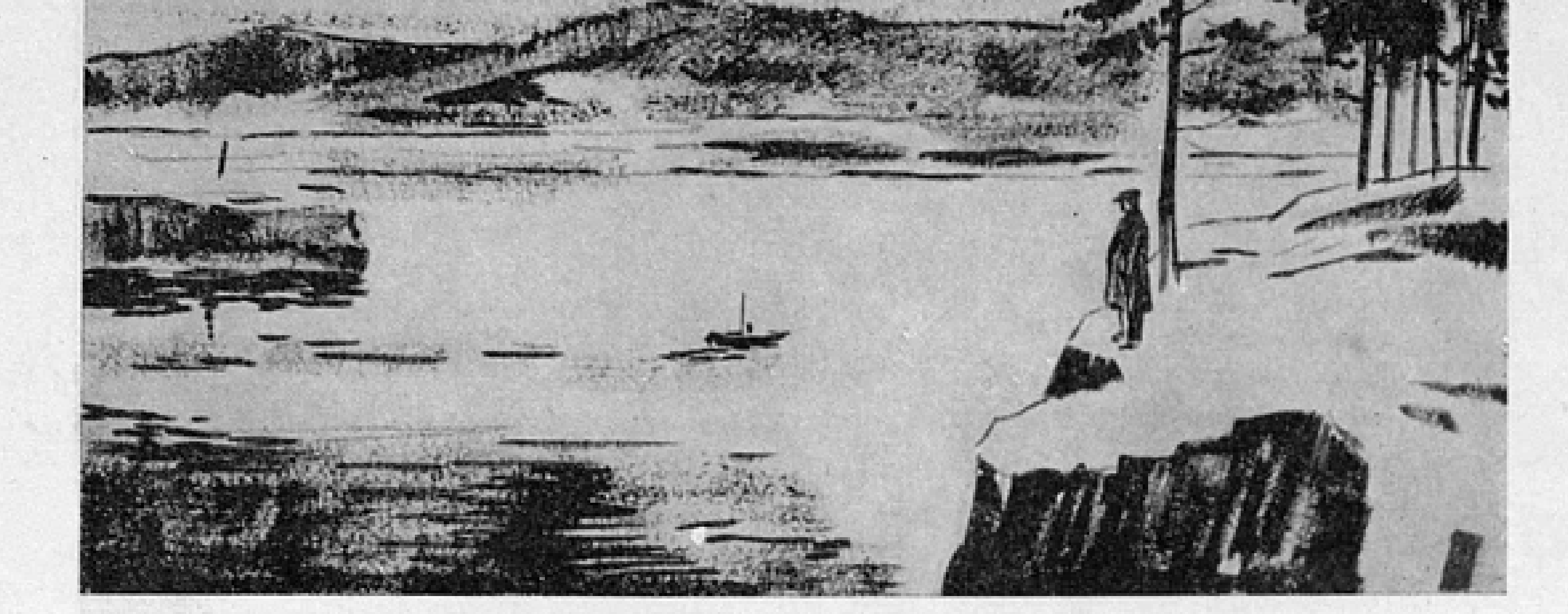


В ГОРОДКЕ
СТРОИТЕЛЕЙ



НАЧАЛО СТРОЙКИ





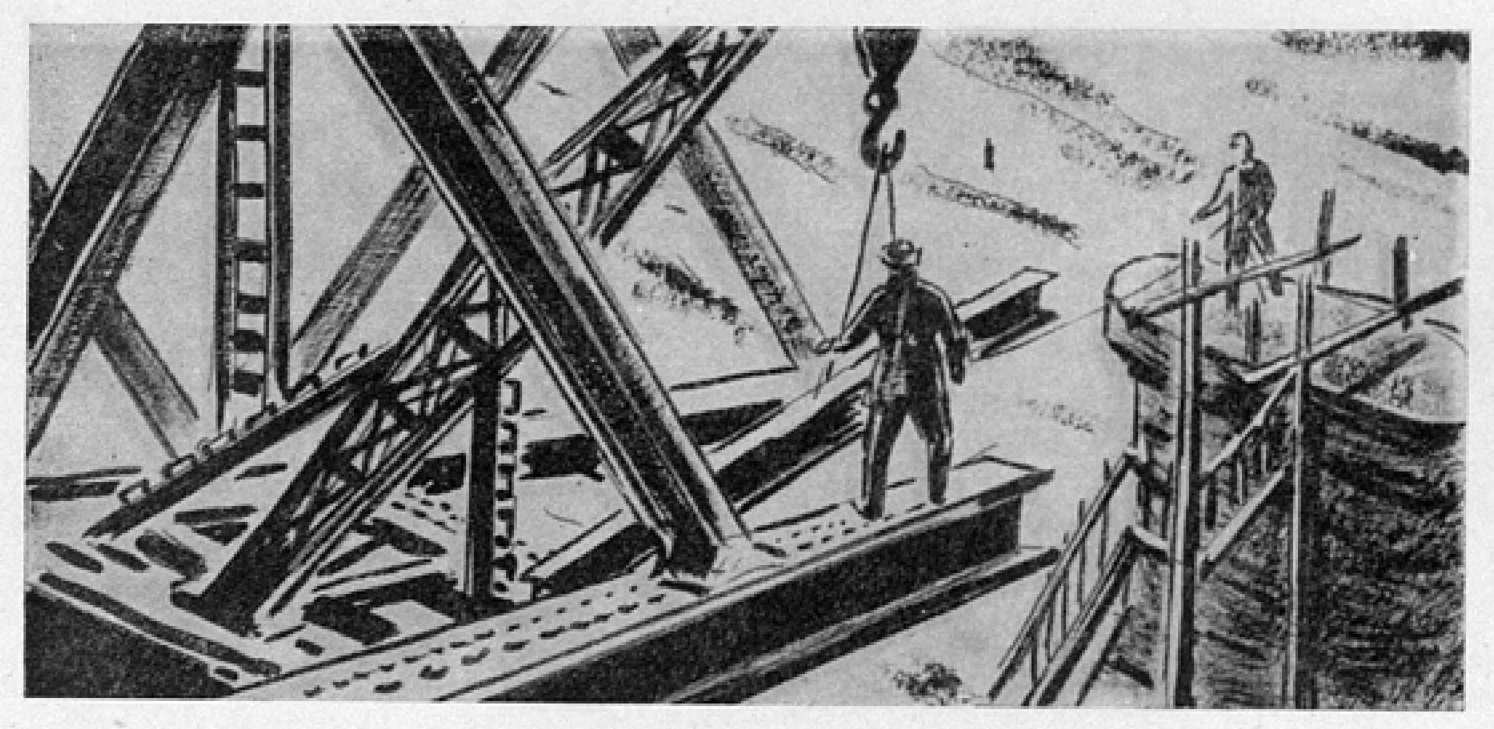


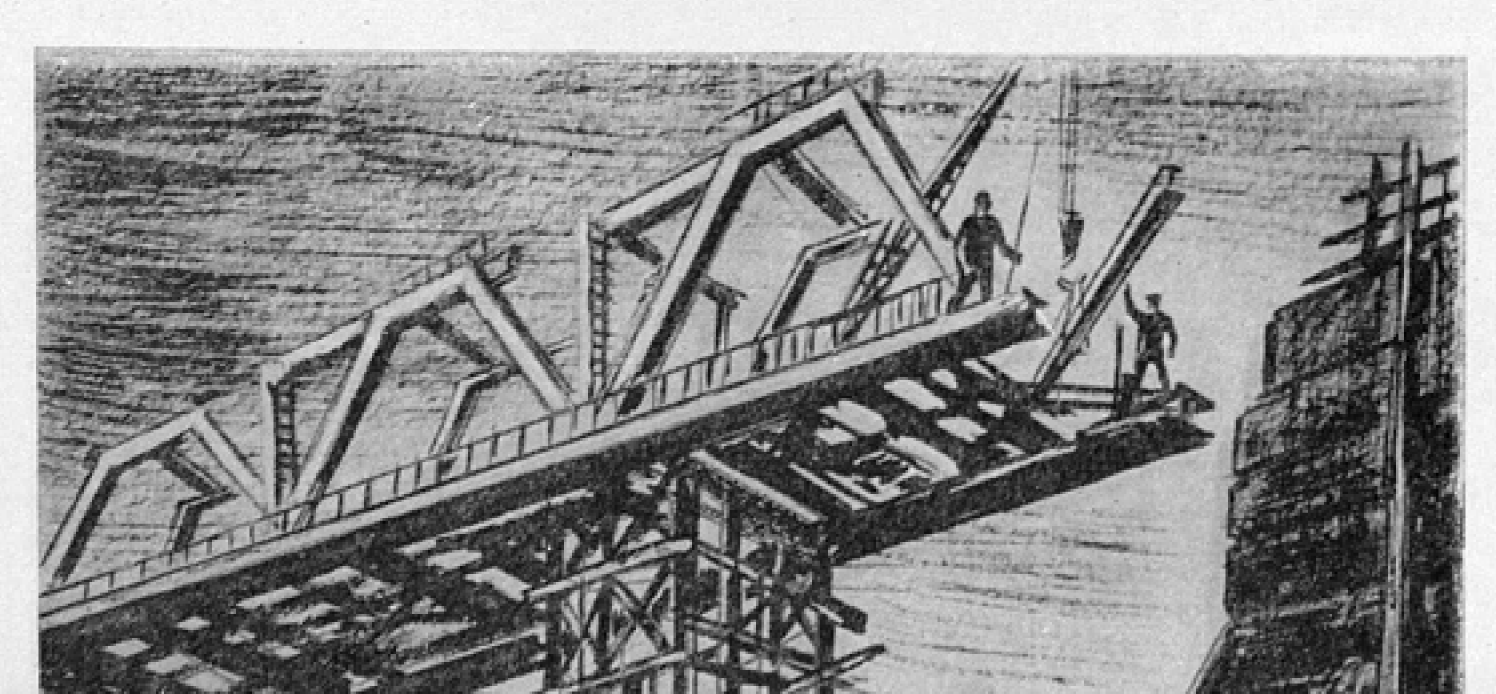
НА РЕКЕ СЕВЕРНОЙ





МОНТАЖ ПРОЛЕТОВ





Преданность делу обновления мира

ВТОРАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

С 3 по 12 декабря 1958 года в г. Синая (Румыния) проходила вторая конференция кинематографистов социалистических стран.

В работе конференции приняли участие делегации Народной Республики Албании, Народной Республики Болгарии, Чехословацкой Республики, Китайской Народной Республики, Корейской Народно-Демократической Республики, Германской Демократической Республики, Монгольской Народной Республики, Польской Народной Республики, Румынской Народной Республики, Венгерской Народной Республики, СССР, Демократической Республики Вьетнам.

На конференции выступили с докладами: А. Спешнев (СССР) — «Кинодраматургия и современность»; Ф. Пилат (Чехословакия) — «Новые технические выразительные средства художественного фильма»; А. Давыдов (СССР) — «О состоянии и мерах улучшения проката советских фильмов в зарубежных странах»; Ф. Даниель (Чехословакия)— «За более действенную социалистическую кинематографию»; д-р К. Швальбе (ГДР) — «О проблемах конфликта героя и фабулы в современных социалистических фильмах»; Ген Си (КНР) — «Кино должно быстро отражать эпоху большого скачка»; Дако Даковский (Болгария) — «Борьба за социалистическое искусство»; П. Корня (Румыния) — «О современной действительности в фильмах социалистических стран»; Ли Ди Ион (КНДР) — «За развитие киноискусства»; Ежи Теплиц (Польша) — «О характерных чертах драматургии социалистического фильма»; А. Баринов (СССР) — «Основные направления развития кинотехники в СССР на ближайшие годы».

Работа конференции проходила на пленарных заседаниях и заседаниях секций: творческих, инженерно-технических работников и представителей экспортно-импортных организаций.

Кроме того, состоялись совещания представителей кинопечати.

Помещаем (с небольшими сокращениями) единогласно одобренное участниками конференции резюме:

«Участники конференции единодушно констатировали, что конкретные результаты Пражской конференции, выраженные в ее рекомендациях, положительно отразились в практике социалистических кинематографий в истекшем году: создан ряд содержательных, интересных фильмов, часть которых получила международное признание на фестивалях; повысился творческий и технический уровень кинопродукции; расширилось сотрудничество между социалистическими кинематографиями; увеличилось количество совместных постановок, а также был осуществлен обмен тематическими планами и другими материалами.

На основе рекомендаций Пражской конференции углубилось сотрудничество инженерно-технических работников и работников импортно-экспортных организаций. Таким образом, конференция в Синае смогла развернуть свою работу на широкой платформе совместных усилий творческих работников, работников проката, инженеров и техников.

Работа второй конференции кинодеятелей социалистических стран проходила в международной обстановке, определяющейся дальнейшим ростом и укреплением сил мира, демократии и социализма. Экономические и политические итоги соревнования двух систем убедительно свидетельствуют о том, что поступательное движение социализма вперед неодолимо, что его победа в мирном соревновании с капитализмом неизбежна...

В центре внимания участников конференции в Синае стояли вопросы партийности и народности киноискусства, его связи с жизнью, вопросы повышения художественного мастерства в свете требований метода социалистического реализма, разоблачение ревизионизма в эстетике, пытающегося атаковать ленинские принципы идейности художественного творчества, увести искусство от жизни, от правдивого показа основных сторон современности.

О современной теме как душе художественного творчества говорилось в докладе советской делегации.

Современность — это то, чем живет сегодня общество, что волнует всех людей.

Это — процесс социалистических преобразований в отношениях между людьми, развитие и укрепление новой общественной психологии человека.

Это — борьба за мир и взаимопонимание между народами, это — созидательный труд миллионов людей, это — утверждение исторической правоты социализма и реальных его завоеваний.

Сегодня понятие современности для работников кинематографии Советского Союза и всех художников социалистических стран обогащено величественными перспективами развития социалистического мира, раскрытыми в тезисах доклада тов. Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС.

В связи с основными определяющими чертами современности в докладе представителя советской кинематографии были рассмотрены состояние и задачи социалистической кинодраматургии.

В докладе представителя китайской делегации отмечалось, что одновременно с призывом Коммунистической партии к киноработникам — активнее и быстрее отражать в искусстве эпоху большого скачка — тов. Мао Цзэ-дун выдвинул лозунг о необходимости сочетания революционного реализма с революционным романтизмом. Этот призыв отвечает характерным особенностям современной жизни Китая и соответствует ее требованиям. Этот призыв соответствует также партийным принципам социалистического реализма.

Проблеме нового героя, драматического конфликта и фабулы был посвящен доклад немецкой делегации.

В нем говорилось, что только в конфликтах, отражающих основное содержание современной жизни, только при целеустремленном применении метода социалистического реализма удастся нам показать и раскрыть подлинный характер нашего современника — борца за лучшую жизнь.

В докладе болгарской делегации была подчеркнута мысль о том, что мы все еще не преодолели схематизма в обрисовке нового героя.

Лишенные человеческого своеобразия, повторяющиеся из фильма в фильм безликие, условные фигуры возникают на экране от незнания авторами жизни, от неумения овладеть не на словах, а на деле плодотворными принципами социалистического реализма.

Вопрос изображения действительности в наступательном социалистическом духе подняла в своем докладе румынская делегация.

Вскрывая сущность ревизионистских попыток подменить в искусстве острый социальный анализ формальной изощренностью, докладчик говорил о единстве формы и содержания, свойственном произведениям искусства социалистического реализма.

О художественности подлинной и мнимой говорилось в докладе чехословацкой делегации: истинно художественным может быть назван только тот фильм, который независимо от того, посвящен ли он большим темам современности или рас-

сказывает о повседневной, будничной жизни, несет в себе пафос и живые черты эпохи социализма.

Докладчик корейской делегации перечислил задачи, стоящие перед работниками кинематографии КНДР: служить своим искусством целям партийной борьбы, воссоединению родины, подъему трудового героизма, разоблачению американского империализма, защите чистоты марксистско-ленинских принципов от ревизионизма.

О характерных чертах кинодраматургии социалистического общества говорилось в сообщении польской делегации.

Драматургия капиталистических кинематографий характеризуется утверждением разобщенности между людьми (антагонизма между личностью и обществом, ведущего к одиночеству, отчаянию, воспеванию смерти); драматургия социалистической кинематографии характеризуется диаметрально противоположной чертой — активным включением человека в коллективную борьбу за счастье.

Для польской кинематографии, подчеркивалось в сообщении, есть только один путь — путь марксизма-ленинизма, борьбы против ревизионизма, борьбы за дальнейшее укрепление и единство стран социалистического лагеря.

Как доклады, так и развернувшиеся на конференции прения свидетельствуют о единодушии, единомыслии всех участников конференции, об их сплочении под марксистско-ленинским знаменем партийности.

Деятели киноискусства социалистических стран, кровно связанные с жизнью своих народов и их самоотверженной борьбой за светлое будущее, вдохновляются великими идеями коммунизма.

Участники конференции горячо одобряют Декларацию коммунистических и рабочих партий, указавшую на ревизионизм как на главную опасность в рабочем движении и призвавшую к борьбе за чистоту марксистско-ленинских принципов.

Ревизионизм в эстетике и художественном творчестве неотделим от ревизионизма в политике, который помогает сегодня подрывной деятельности наших врагов против лагеря мира и социализма.

Участники конференции единодушно выражают свою преданность принципам партийности в искусстве, принципам консолидации художников социалистических стран на основе марксизма-ленинизма.

Партийность — необходимое условие нашего творчества. Партийность искусства—это преданность художников великому делу обновления мира.

Партийность искусства — это неустанное стремление художников открывать за видимостью сущность явлений, раскрывать действительность в ее революционном изменении, в постоянном торжестве нового над старым, отмирающим.

Исходя из ленинских принципов партийности искусства, мы будем бороться за дальнейший подъем художественного творчества в кинематографиях социалистических стран, за разнообразие жанров, художественных почерков и стилей, за создание фильмов, показывающих жизнь в ее революционном развитии, раскрывающих красоту нового мира и нового человека. Мы будем бороться за создание фильмов высокого мастерства, лучших в мировом искусстве.

Верные традициям пролетарского интернационализма, мы будем укреплять братское сотрудничество художников социалистических стран.

Участники конференции отмечают, что за последнее время достигнуты успехи в деле совершенствования и развития производственно-технической базы кинематографий социалистических стран. Проведены серьезные работы по внедрению техники широкоэкранного кинематографа, записи звука на магнитную пленку, а также по выпуску большого количества новых типов киноаппаратуры, оборудования и фотокиноматериалов.

Осуществление широкого объема научно-исследовательских и конструкторских работ в СССР обеспечило создание панорамного кинематографа, разработку основных принципов широкоформатного кино на 70-*мм* пленке, что создало необ-

ходимые предпосылки для внедрения новых видов кинематографа в других социалистических странах.

Установившиеся тесные контакты инженерно-технических работников социалистических стран обеспечили более четкую координацию работ в области создания новых технических средств, прогрессивных технологических процессов и тем самым создали условия для более широкого научно-технического сотрудничества между социалистическими странами...

Участники конференции с удовлетворением отметили, что за истекший год взаимный обмен фильмами между социалистическими странами значительно расширился, а также несколько улучшился прокат наших фильмов в капиталистических странах. Многие фильмы социалистических стран в 1958 году получили высокую оценку на международных кинофестивалях.

Следует, однако, указать, что общее состояние проката фильмов социалистических стран в капиталистических странах все еще является неудовлетворительным, так как фильмы социалистических стран демонстрируются в ограниченном количестве кинотеатров и просматривает их сравнительно небольшое число зрителей».

Далее в резюме приводится ряд рекомендаций, касающихся совместных постановок и других вопросов. В частности, в целях улучшения художественного уровня совместных постановок рекомендуется проводить в каждой стране специальные конкурсы на лучшие сюжеты и либретто и предусматривается учреждение ежегодной премии за лучший фильм совместного производства.

В рекомендациях также намечаются меры по укреплению творческих связей кинематографистов, Союзов работников кино социалистических стран.

Президиум подготовительного комитета следующей конференции, созданный из представителей кинематографистов Болгарии, СССР и Румынии, говорится в резюме, соберется в феврале 1959 года на рабочее заседание, на котором будут определены дата и место проведения третьей конференции кинематографистов социалистических стран.

Третья конференция будет посвящена вопросу «Об идейно-творческом уровне современной социалистической кинематографии (вопросы режиссерского мастерства)».

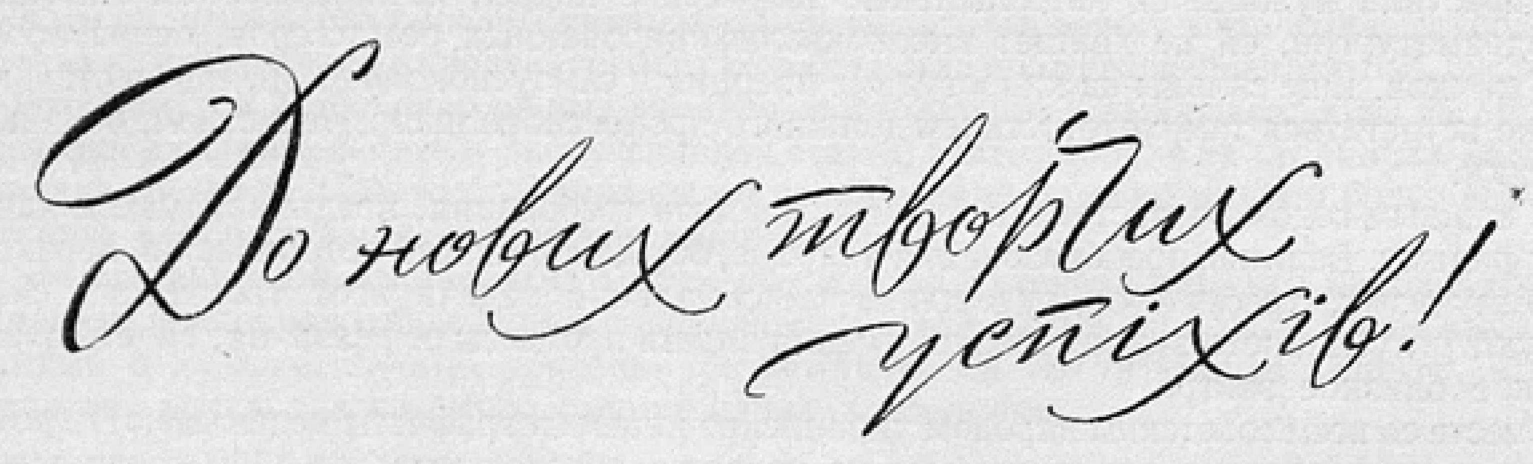
В заключительной части резюме говорится:

«Участники конференции считают, что рекомендации второй конференции могут быть осуществлены только при активной помощи всех киноработников социалистических стран.

Участники конференции выражают уверенность, что работники кино приложат все усилия для претворения в жизнь рекомендаций, задач и решений настоящей конференции.

Участники конференции считают, что работа в Синае была содержательной, интересной, протекала на высоком теоретическом и деловом уровне.

С особым удовлетворением участники конференции отмечают, что в ходе дискуссий, в ходе обмена мнениями была достигнута высокая степень взаимопонимания, творческого и политического единства».



НА ТВОРЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КИНОРАБОТНИКОВ УКРАИНЫ

С каждым годом в наступившем семилетии будет увеличиваться удельный вес республиканских киностудий в осуществлении тех общих задач, которые стоят перед кинематографией всесоюзной. И естественно, что среди других братских кинематографий одно из самых значительных мест принадлежит киноискусству Украины.

Украинское киноискусство имеет давние и славные традиции. Здесь, на Украине, были созданы шедевры Александра Довженко «Земля» и «Щорс», здесь снимались глубоко волнующие, патриотические фильмы «Богдан Хмельницкий» и «Тарас Шевченко» Игоря Савченко. Тесно связали свой творческий путь с кинематографом многие выдающиеся деятели украинской литературы и театра — А. Корнейчук, Ю. Яновский, М. Бажан, М. Стельмах, О. Гончар и другие. Великую правду живых, реалистических образов принесли с собой в украинские фильмы замечательные актеры театра — А. Бучма, Н. Ужвий, Д. Милютенко, Ю. Шумский, Гнат Юра, М. Романов, В. Добровольский. Работа в украинской кинематографии обогатила творчество таких режиссеров, как Иван Пырьев, Марк Донской, Леонид Луков.

Годы войны нанесли большой ущерб кинематографии Украины. И ликвидация этого ущерба была делом не легким и не скорым. В первые годы после войны резко снизилось количество фильмов, снимаемых на Украине. Это был короткий период так называемого «малокартинья». Осуществляя решения XX съезда КПСС, творческий коллектив украинских кинематографистов резко увеличил количество выпускаемых фильмов. Если в 1953 году на Украине было поставлено всего пять полнометражных художественных картин, а в 1955 году — двенадцать, то в истекшем 1958 году три студии—в Киеве, Одессе и Ялте—выпустили двадцать полнометражных художественных фильмов.

Этому серьезному расширению фильмопроизводства сопутствовал процесс творческой активизации всех студий Украины.

Вновь расширились и укрепились утерянные в предшествующие годы связи кино с украинской литературой и театром, приобрели известность новые имена молодых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров.

На экранах страны появился ряд украинских кинокартин, радующих смелостью и яркостью художественных решений. Осуществленные режиссерами разных поколений, разных творческих манер, эти произведения живо отразили в себе особые, своеобразные черты, присущие украинской национальной художественной культуре.

Но, как бы ни были заметны достигнутые в последние годы успехи, все еще очень велики трудности, не преодоленные на украинских студиях, где, к сожалению, делается еще много, слишком много поверхностных, бесцветных произведений, авторы которых не сумели увидеть того нового, чем до краев наполнена наша современная жизнь.

Украинская кинематография (особенно студии Одессы и Ялты) еще не собрала, не вырастила нужные ей национальные творческие кадры, не подготовила опытных кинодраматургов, ей не хватает высококвалифицированных режиссеров, операторов, художников. Еще сильны на киностудиях инерция и самоуспокоенность, еще частенько можно встретиться там с отсутствием должного профессионализма, чванством, боязнью критики.

С каждым годом возрастают и будут возрастать требования, предъявляемые к каждому фильму. Великие преобразования в стране, осуществляющей исторический переход к коммунизму, требуют от художника максимальной отдачи всех творческих сил, требуют углубленного знания жизни, умения видеть процессы ее развития, видеть наше великое близкое завтра.

Вместе со всем советским народом украинские кинематографисты испытывают огромный подъем и страстное желание быть на уровне замечательных лет. Они хотят разобраться в причинах, порождающих недостатки украинского киноискусства, преодолеть их и подняться в работе своей на новую, более высокую ступень.

В декабре прошлого года, в те дни, когда вся страна, готовясь к XXI съезду КПСС, обсуждала тезисы доклада тов. Н. С. Хрущева «Контрольные цифры развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы», Министерство культуры Украины совместно с Союзом кинорaботников собрали творческую конференцию, посвященную вопросам современного состояния украинской кинематографии и перспективам ее развития.

Эта двухдневная конференция прошла на высоком теоретическом уровне. Она показала готовность творческих работников и руководителей украинской кинематографии делами своими ответить на великую заботу партии и правительства о развитии и совершенствовании нашего многонационального киноискусства.

●

В докладах и выступлениях участников конференции были вскрыты причины многих имеющихся сегодня недостатков, проанализированы новые фильмы, обсуждены проблемы мастерства, национальной формы кинематографии и многие другие вопросы организационного и творческого характера.

С большим докладом о состоянии украинской кинематографии выступил заместитель министра культуры УССР И. ЧАБАНЕНКО.

Осветив состояние украинского киноискусства на современном этапе, тов. Чабаненко подробно говорил о тех новых больших задачах, которые стоят перед всеми кинематографистами в наши дни. Докладчик подверг серьезной критике многие фильмы Киевской студии за мелкость их тем, за пристрастие к мещанским конфликтам, за обедненное изображение советских людей.

Особое место в докладе заняла критика художественных, профессиональных недостатков, свойственных многим украинским фильмам.

С большой теплотой отозвался докладчик о фильме А. Довженко «Поэма о море», который он оценивает как философское обобщение явлений современной жизни, выраженное в своеобразной, глубоко национальной форме.

Говоря о фильме «Киевлянка» режиссера Т. Левчука, докладчик высказал мнение,

что при всех недостатках, присущих сценарию И. Луковского, этот фильм — на главной, магистральной дороге развития советского киноискусства.

И. Чабаненко положительно отозвался также о картине режиссера А. Мишурина «Годы молодые», считая, что в этом произведении есть живой юмор и многие другие черты, свойственные украинскому киноискусству.

Это суждение тов. Чабаненко представляется нам неверным. В профессионально беспомощном фильме «Годы молодые», представляющем слабое подражание таким зарубежным кинокомедиям, как «Петер», трудно увидеть некий образец украинского киноискусства.

Нельзя согласиться с тов. Чабаненко и тогда, когда он доказывает, что театральность якобы свойственна самой природе украинского киноискусства. Ссылка при этом на произведения А. Довженко совершенно неубедительна, ибо в творчестве великого художника мы видим как раз образцы кинематографического образного мышления, глубокого постижения специфики киноискусства и смелого обогащения его выразительных средств.

Впрочем, тов. Чабаненко не был вполне последователен в защищаемых им взглядах. Высказав их определеннее в дискуссионной статье, напечатанной на страницах нашего журнала (№ 10 за 1958 год), в докладе он занял уже несколько иную и более верную позицию в определении специфики киноискусства.

Заканчивая свой доклад, тов. Чабаненко выразил уверенность, что киноискусство Украины, решая важнейшие темы современности, поднимется на новый, более высокий идейный и художественный уровень, соответствующий тем огромным задачам, какие выдвигает эпоха развернутого строительства коммунизма.

●

Проблемам украинской кинодраматургии на современном этапе был посвящен доклад начальника Управления по производству фильмов Министерства культуры УССР В. КОНДРАТЕНКО.

Высказывая мысль о необходимости создавать искусство активное, наступательное, прочно стоящее на позициях партийности и народности, тов. Кондратенко говорил о попытках наших идейных противников из буржуазного лагеря очернить метод социалистического реализма.

«Критикуя социалистический реализм,—говорит докладчик,— буржуазные пропагандисты и критики, по существу, стремятся критиковать успехи социалистического лагеря в строительстве нового общества, успехи, которые с каждым днем становятся все значительнее».

Большое место в своем докладе тов. Кондратенко уделяет критике схематизма и упрощенчества в показе положительного героя в киноискусстве. По мнению докладчика, в сценарии молодого кинодраматурга Е. Оноприенко «Гори, моя звезда» дано приниженное, огрубленное изображение нашего современника. К числу творческих неудач он относит также сценарии «Под золотым орлом», «Рожденные бурей» и ряд других произведений кинодраматургии.

С большой похвалой отзывается тов. Кондратенко о сценарии А. Шияна «Гроза над полями», где его привлекают «скульптурно вылепленные образы главных персонажей — Якова Македона и Софии Изаровой». «Показанные в остром драматическом столкновении, они (герои) воплощают в себе характерные черты того времени — непримиримую борьбу двух миров, двух враждебных классов».

Однако вряд ли можно согласиться с такой оценкой. Нам думается, что сценарий «Гроза над полями» не передал глубокого своеобразия такого интересного, серьезного и многопланового произведения, каким является его литературный первоисточник — роман А. Шияна. Сценарий явился лишь как бы конспектом романа. Судьбы героев в сценарии показаны поспешно, в серии разрозненных эпизодов, не объединенных четким драматургическим замыслом. Слабость сценарного решения определила и общую неудачу фильма.

Много места в докладе было уделено вопросу о разработке современной темы в украинской кинодраматургии.

— Мы надеялись,— сказал докладчик,— что, закончив сценарии «Правда» и «Конец Чирвы-Козыря», такой опытный драматург, как Александр Левада, возьмется за современную тему, но он вновь работает над экранизацией. Занят экранизацией и писатель М. Стельмах. Не слышно голоса кинодраматурга Лидии Компаниец, которая раньше смело бралась за создание оригинальных сценариев на современном материале.

Содержательный доклад председателя Союза киноработников Украины режиссера Т. ЛЕВЧУКА касался главным образом вопросов режиссуры.

— Каждый, кто хочет носить высокое звание советского режиссера,— говорит докладчик,— должен постоянно стремиться достичь таких вершин, на которых стоял Александр Довженко, и не только он, но и целая плеяда наших передовых советских режиссеров.

Тов. Левчук высказал ряд острых критических замечаний о режиссуре фильмов «Улица молодости», «Смена начинается в шесть», «Гори, моя звезда», «Далекое и близкое».

Большое место в докладе заняли размышления о работе режиссера с актером, о специфике работы актера в киноискусстве.

— Талантливая украинская театральная актриса, с которой я имел счастье работать в ряде своих фильмов, Наталья Михайловна Ужвий,— вспоминает докладчик,— не раз заявляла о том, что, работая в кино, она должна была во многом переучиваться, искать новых способов выразительности актерской игры, так как кино требовало большего приближения к реальной жизни, к жизненной правде.

Тов. Левчук справедливо отметил, что театральность актерской игры во многом испортила такие фильмы, как «Если бы камни говорили», «Конец Чирвы-Козыря», «Гроза над полями», «Сашко». Касаясь работ ряда молодых режиссеров, докладчик говорил о бесплодности попыток перенесения в наше киноискусство принципов итальянского неореализма.

Следующие разделы своего доклада тов. Левчук посвятил анализу работы режиссера с оператором, художником и композитором, показав на ряде конкретных примеров, к чему приводит недостаток профессионализма в этой важной и ответственной части творческого процесса создания фильма.

•

С большой речью выступил на конференции министр культуры СССР тов. Н. А. МИХАЙЛОВ.

— Наши дни,— сказал он,— являются важным рубежом в истории развития не только Советской страны, но и всего человечества, в истории борьбы за победу коммунизма. Время от XX до XXI съезда партии ознаменовалось крупнейшими событиями и в развитии народного хозяйства и в области культуры. Ликвидация культа личности благотворно сказалась в сфере литературы и искусства, привела к новому подъему творческой деятельности нашей художественной интеллигенции.

Огромную роль в развитии социалистической художественной культуры сыграли выступления Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Именно в этих выступлениях было дано обобщение исторического опыта борьбы партии за высокоидейное искусство, дана развернутая и глубокая программа его дальнейшего роста.

Далее тов. Михайлов подробно говорил о нападках буржуазных идеологов на метод социалистического реализма и о необходимости защищать его, защищать, не обороняясь, а наступая. Касаясь вопроса о генезисе социалистического реализма, тов. Михайлов подчеркнул, что новый творческий метод в искусстве не есть нечто случайное, порожденное волей одного или нескольких человек: появление социалистического реализма объясняется теми историческими изменениями, социальными потрясениями, которые переживало и переживает человечество.

— Жизнь выдвигает перед художниками большое количество волнующих, ярких тем, имеющих огромное значение,— продолжает тов. Михайлов.— Если бы, например,

кто-нибудь из талантливых художников взялся рассказать языком искусства о бригадах коммунистического труда — он мог бы создать выдающееся произведение. Вспомните мысль Ленина о том, что коммунизм начинается там, где проявляется забота рядовых рабочих о лишнем пуде хлеба, угля, металла и т. д. Эта великая мысль находит новое воплощение в наши дни.

Темы созидательного труда советских людей подсказаны самой жизнью народа, борьбой партии за коммунизм.

Благодарной творческой задачей было бы создание фильма «Слово о партии»— кинопоэмы о партии, фильма, полного больших философских обобщений.

Тов. Михайлов сообщил участникам конференции некоторые данные о планах развития кино на ближайшее будущее. Предполагается, что к концу наступающего семилетия будет ежегодно выпускаться около двухсот художественных фильмов, причем выпуск широкоэкранных и панорамных картин увеличится в три с половиной раза.

Ежегодная программа выпуска кинокартин к концу семилетия должна составить около девятисот фильмов.

К концу семилетия число посещений кино достигнет 5 миллиардов в год.

— Поистине огромно внимание, которое ленинский Центральный Комитет КПСС оказывает литературе и искусству, направляя их развитие по единственно правильному пути,— говорит тов. Михайлов.— Не может быть никакого сомнения, что украинские кинематографисты под руководством Коммунистической партии Украины внесут свой большой вклад в дело борьбы за осуществление семилетнего плана, в великое дело строительства коммунизма.

●

В обсуждении докладов приняли участие председатель Союза работников кинематографии СССР И. Пырьев, украинские режиссеры Н. Красий, М. Хуциев, А. Слесаренко, писатель-кинодраматург А. Левада, редакторы, критики, научные работники И. Пискун, В. Кудин, Л. Новиченко, Б. Митякин, Т. Шапоренко, директора студий А. Калашников, А. Горский, А. Котовец и другие.

И. ПЫРЬЕВ в своем выступлении затронул ряд острых вопросов, касающихся долга советского художника перед народом, перед партией «Разве мы подчас не выпускаем на экраны такие фильмы, которые наши зрители не хотят смотреть? А мы вместо того, чтобы глубоко разобраться в причинах этого явления, становимся в позу непризнанного гения и, обманывая себя и других, заявляем — это-де зритель наш не дорос до понимания нашего замысла».

«Правильно мы говорим,— продолжал тов. Пырьев,— что герой наших фильмов должен быть человеком труда, человеком борьбы и высоких устремлений; но вместе с тем он должен быть обыкновенным, простым человеком, каких мы видим вокруг себя. Я хочу видеть его и в личной жизни и в общественной, я хочу видеть, что он умеет искренне радоваться и глубоко страдать, сильно любить и страстно ненавидеть...».

Полемизируя с той частью высказываний тов. Чабаненко, которая прозвучала как фактическая защита «театральщины» на экране, И. Пырьев указал на могучие, поистине неисчерпаемые возможности кинематографического искусства, активно воздействующего своими средствами на умы и сердца миллионов людей.

Тов. Пырьев призывал киноработников Советской Украины быть более взыскательными друг к другу, всемерно развивать творческие дискуссии, развивать нелицеприятную критику, без чего не может быть движения вперед, без чего немыслима сама жизнь киноискусства.

Режиссер Н. КРАСИЙ особое внимание в своей речи уделил актерской проблеме. Он предложил, в частности, создать национальную актерскую школу для одаренных детей.

— Мне думается, что один из серьезных недостатков современного киноискусства связан с тенденцией заменять оригинальную кинодраматургию экранизацией литературных произведений,— сказал критик И. ПИСКУН.

Как справедливо отметил оратор, большой вред развитию киноискусства принесли фильмы-спектакли, которые явились каким-то суррогатным видом кинопродукции — «не театром и не кино». Для кино необходима своя драматургия.

В выступлении директора Киевской киностудии имени А. П. Довженко тов. КАЛАШНИКОВА много места было отведено вопросам тематического планирования, определению главного направления развития киноискусства Украины. Тов. Калашников говорил также о работе художественных советов, о важности ритмичного запуска сценариев в производство.

Серьезной помехой, по его мнению, является нехватка квалифицированных киноактеров и режиссеров. Пора продумать систему подготовки актеров и режиссеров, организовав ее непосредственно в УССР.

Кандидат философских наук В. КУДИН коснулся одного из важнейших вопросов — о характере героя в наших картинах. Он критиковал фильм «Два Федора» режиссера М. Хуциева за отсутствие в нем большой внутренней темы, всесвязующей мысли:

«После просмотра фильма я невольно задавал себе вопрос: для чего мне показали эту историю двух Федоров, что хотели сказать этим фильмом художники, какие новые стороны жизни, какие проблемы поставили они перед миллионами зрителей?»

Режиссер М. ХУЦИЕВ в ответном выступлении заявил, что по авторскому замыслу картина «Два Федора» — это произведение о высоких моральных качествах советских людей, о том, «как людям было трудно, как они тем не менее из этих трудностей выходили, держась друг за друга».

Однако другие участники конференции — отнюдь не без оснований — отмечали, что фильму «Два Федора», хотя в нем есть немало интересных режиссерских находок, не хватает ясности общего идейного и художественного решения.

Режиссер А. СЛЕСАРЕНКО упрекал видных мастеров советского кино И. Пырьева и М. Ромма за их уход от современной темы. «Самые сложные и трудные темы — темы современности — оказались возложенными на плечи молодых режиссеров».

Как отметил в своей речи А. ЛЕВАДА, украинской кинематографии остро не хватает квалифицированных кадров сценаристов, хотя приток писательских сил в кинодраматургию за последнее время увеличился.

Затем тов. Левада остановился на таких важнейших задачах, стоящих сегодня перед украинским киноискусством, как творческая разработка современной темы, глубокое решение образа героя современности — строителя коммунизма.

Оратор иронизирует над пристрастием некоторых режиссеров к изображению в кинокартинах «задворков, лохмотьев, кухонного чада». В этом он видит механическое подражание отдельным приемам итальянского неореализма.

— Мы призываем вовсе не к так называемому «бодрячеству» и замазыванию недостатков в нашей жизни,— говорит тов. Левада,—а к глубокому философскому оптимизму. Нашу жизнеутверждающую философию мы противопоставляем унылому пессимизму, свойственному сегодня буржуазному искусству.

Директора студий А. ГОРСКИЙ и А. КОТОВЕЦ затронули вопросы о необходимости предоставления большей самостоятельности студиям, устранения мелочной опеки со стороны республиканского Управления по производству фильмов, о дальнейшем повышении производительности труда на студиях, сокращении съемочного периода.

Методам работы киностудии с авторами посвятили свои выступления начальник сценарного отдела Одесской студии Б. МИТЯКИН и редактор сценарного отдела Киевской студии Т. ШАПОРЕНКО.

Л. НОВИЧЕНКО на ряде конкретных примеров поднял существенные вопросы идейного содержания и художественного мастерства в современном киноискусстве Украины.

Во всех выступлениях, прозвучавших на конференции, была отчетливо, ясно выражена мысль, объединившая всех и выразившая главное направление обмена мнений: мысль о том, что деятели кино самим временем призваны повысить идейно-художест-

венный уровень своего творчества, быть активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, в успешном развитии многонациональной социалистической культуры, в формировании высоких эстетических вкусов, в пропаганде принципов коммунистической морали. Главная задача украинского киноискусства — ответить делом на призыв партии о создании ярких, правдивых фильмов на важнейшие темы современности.

●

Во время товарищеских встреч, происходивших после конференции на студии имени А. П. Довженко, члены делегации Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР И. Пырьев, Е. Габрилович, Л. Луков, А. Шеленков, Л. Погожева обменялись с режиссерами, драматургами и редакторами Киевской студии своими впечатлениями о новых картинах и сценариях, подготовленных киевлянами, отметив как бесспорный факт, что студия в настоящее время находится на творческом подъеме. В самом деле— студия в 1958 году подготовила несколько содержательных, творчески интересных картин. Среди них—двухсерийный приключенческий фильм «Чрезвычайное происшествие», поставленный режиссером В. Ивченко по сценарию Г. Колтунова, Д. Кузнецова и В. Калинина.

С интересом будет смотреться и приключенческий фильм «Голубая стрела», снятый на хорошем профессиональном уровне режиссером Л. Эстриным.

Есть немало свежих, интересных решений в картине «Киевлянка» (режиссер Т. Левчук), где актером Б. Чирковым создан достоверный образ простого рабочего человека.

Однако этого еще недостаточно. Среди картин Киевской студии нет произведения, в котором бы глубоко и страстно было показано наше время, создан образ современника—строителя коммунизма.

Самую серьезную тревогу внушает состояние сценарного портфеля студий Украины, где еще много произведений, лишенных глубокой мысли, профессионально незрелых, серых, на основе которых не может получиться хороших фильмов.

Необходимо обратить пристальное внимание руководства студии и художественного совета на профессиональную культуру каждого фильма, которая часто оставляет желать лучшего.

Украинские студии художественных фильмов располагают серьезными силами в настоящем и отличными старыми, боевыми традициями.

Однако новые, грандиозные задачи, стоящие сегодня перед всем киноискусством, требуют и от украинских кинематографистов решительного шага вперед, чтобы быть на уровне требований, предъявляемых народом и партией ко всему фронту искусства.

В. Сухаревич

Голос жизни

План работ наступившего семилетия — это великие предначертания пути, ведущего в коммунизм. Каждый художник с умом и сердцем, отзывчивым ко времени, сегодня стремится определить свое место в строю, свою личную, персональную задачу в борьбе за осуществление этого грандиозного плана. И, безусловно, все искусства скажут вдохновенное слово о творчестве героев семилетки, слово, овеянное жизненной правдой, порожденное глубоким знанием жизни, сильное образным, поэтическим осмыслением действительности.

Но есть один отряд нашей кинематографии, перед которым стоят особенно большие и почетные задачи, ибо по самому характеру своего творчества он находится на переднем крае жизни. Речь идет о документальной кинематографии. В свете задач, поставленных семилетним планом — особенно в деле пропаганды и распространения передового опыта,— советские кинохроникеры, мастера документального кино, публицисты экрана должны смело расширять арсенал выразительных средств своего искусства.

Труд в нашей стране стал творчеством, смелость дерзания и героизм свершения — повседневным явлением. Небывалые преобразования природы, достижения науки, славные деяния человека, прокладывающего пути в глубочайшие земные недра и в просторы Космоса, — все это факты действительности и высокие поэтические символы времени. И, чтобы мы почувствовали все величие и весь поучительный смысл передового опыта и героического свершения, на экран в любом документальном фильме должен выйти человек труда, творец и созидатель, ибо он и есть лучший пример и самое наглядное поучение.

Вчитываясь в контрольные цифры развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 годы, в материалы XXI съезда КПСС, представляющие ярчайший образец научного предвидения, мы видим, какое гигантское значение приобретает ныне опыт бригад коммунистического труда, передовых заводов и колхозов, новый размах социалистического соревнования, новаторские поиски лучших людей страны.

Поистине необъятные перспективы открываются, например, перед строительной индустрией. Стремительно возрастет продуктивность труда на основе дальнейшей индустриализации строительства, завершения комплексной механизации массовых и трудоемких работ, широкого распространения передового опыта новаторов.

Я убежден, что индустриализация, комплексная механизация, самая совершенная организация строительства может быть превосходно показана как опыт новаторов, как дело живых людей, побеждающих в мирном соревновании старый мир прежде всего высочайшей производительностью труда. Разве мы не обязаны создать документальные фильмы, наглядно и увлекательно показывающие путь к этой победе?

Агитационная сила каждого такого фильма будет в громадной степени умножена, если сами новаторы расскажут о собственном опыте. Нельзя сказать, что до сих пор не делались такие попытки. Мы слышали речи передовых людей по радио, видели их по телевизору, наблюдали их в процессе труда на экране. Но беда в том, что люди вдохновенного труда не всегда бывают умелыми ораторами и талантливыми рассказчиками. Им надо помочь живо, просто, убедительно рассказать о своих делах, ибо в величественной программе коммунистического строительства опыт передовиков совершенно правильно назван одной из самых мощных движущих сил.

Таким образом, искусство рассказа — яркого и волнующего — может стать большим подспорьем в борьбе за успех наших планов. Слово должны получить герои труда, мастера науки, техники, индустрии, труженики полей, строители электростанций и жилых домов. Не привычный, хорошо поставленный голос диктора, а тысячи живых голосов должны рассказать о том, что и как создается вдохновенным творческим трудом, каков путь, ведущий к новым огромным достижениям. Мастера киноочерка обязаны искать документальную точность и человеческую доподлинность рассказа об опыте передовиков.

Есть еще один важный момент, требующий серьезных размышлений.

В последние два десятилетия получил широкое распространение и в театре и в художественной кинематографии своеобразный монолог, сопровождающий действие драмы или фильма. На просцениуме или на экране крупным планом вырастает рассказчик и ведет речь, обращенную к зрителям. Причем задачи у него самые разнообразные: он выступает «от автора» и представляет автора, его образ, его мысли и воззрения, иногда он — очевидец события, иногда участник, иногда оратор и глашатай, и реже — бесстрастный комментатор. И чем дальше существует и развивается этот прием — особенно в художественной кинематографии,— тем определеннее становится и стиль рассказа и образ рассказчика на экране. Человек чаще всего рассказывает о том, что он сам видел, пережил, перечувствовал, он — как бы живой свидетель и активный участник события.

Вот это и рождает в зрительном зале атмосферу доверия и чуткого внимания — ее создает рассказчик, который умеет заставить себя слушать. Припомните множество картин, отечественных и зарубежных, скажем, взволнованный голос автора в фильме «Коммунист» или ироническую непринужденную болтовню рассказчиков из французского фильма «Папа, мама, служанка и я»,— и станет ясно, как разнообразны монологи, непосредственные обращения к зрителям, образы и характеры рассказчиков, выступающих с экрана.

Конечно, не всегда такие высокие качества присущи экранным рассказчикам. Иногда голос «за кадром» сообщает нам то, что мы должны угадать, читает биографию героя, докладывает о его переживаниях, хотя нам было бы интересней увидеть их на экране. Иногда текст рассказа неумеренно многословен. Но это— частные неудачи, которые не могут опорочить самый принцип такого лирического повествования в кино.

Часто эмоциональную силу фильма значительно увеличивает голос рассказчика, умного и умелого, не навязывающего нам выводов, глубоко доверяющего уму, сердцу и воображению зрителей, уверенного в том, что зрители сами оценят идеи и образы, заключенные в произведении.

Но если относительно широкого разнообразия авторского монолога достигла художественная кинематография, то дикторы документального кино на редкость однообразны. Чаще всего диктор, комментирующий поразительные события, выхваченные из самой гущи жизни,— это только докладчик. Спору нет, голос у него превосходный, с этакими приятными бархатными раскатами, он не чужд и лирики, и патетики, и комментирует он события (если располагает хорошим текстом) ярко и выразительно, он убеждает и доказывает,— но взволновать нас он чаще всего бессилен. А если вдобавок и текст сух, риторичен, бесцветен (что, увы, случается не так редко), то даже самый что ни на есть прекрасный материал фильма оказывается безнадежно загубленным.

Не подлежит сомнению, что и в этой области — в искусстве комментария к документальному фильму — нужны смелые поиски нового. В этом направлении, мне кажется, сделан удачный шаг, найдено новое, интересное решение, о котором стоит подробно поговорить. Речь идет о фильме «Так мы живем» (сценарий и текст Миколы Садковича, режиссер Василий Беляев, операторы Г. Асланов и Е. Мухин), поставленном Центральной студией документальных фильмов и посвященном колхозу «Россия» Ставропольского края.

Начинается фильм традиционно. В первых кадрах — гора Эльбрус, водопады, горные пастбища, цветы, табуны овец. Это весна 1958 года. Над живописными берегами реки Кубани звучит привычный баритон диктора: «Как воды горных ручьев наполняют реку Кубань, так дела и мысли колхозников наполнили этот год половодьем небывалого переустройства». Что ж, хоть и о больших делах говорит баритон, но какой ординарной красивостью веет от его выспренных, неживых слов. Аппарат и дальше совершает традиционный осмотр красот природы, и вот он — в городе Кисловодске. Прошелся по аллее... Остановился у вывески «Санаторий «Колос»

колхозов «Россия» и «Пролетарская воля» Ставропольского края». Это уже интересно — вот, оказывается, какой это колхоз: с собственным санаторием в Кисловодске! Колхозники гуляют, поют, отдыхают в креслах гостиной.

— Как живете, товарищи?— спрашивает диктор, перейдя с возвышенного тона на простой, человеческий.

В это время мы видим на экране палату санатория, в кресле спокойно сидит бригадир Шнуровский, и, кажется, будто это он отвечает — просто и непринужденно:

— Спасибо, живем не тужим. Отдыхаем. Так сказать, набираемся сил... Все процедуры выполняем аккуратно, по графику. Нарзан пьем, в нарзане купаемся.

Вчитайтесь внимательно в этот текст, и вы поймете, какой он требует интонации, как его можно и нужно произносить. И произнесен он так, что я, родившийся и выросший в тех краях, бывший и пастухом, и погонычем, и сеяльщиком на ставропольских хуторах, вздрогнул. Это наш, полурусский, полуукраинский, «гакающий» ставропольский говор. Мои земляки заговорили, ибо рассказчик представил нам отдыхающих в санатории и тут же попросил некоторых из них прочитать письма, полученные из колхоза. Мы услышали голоса свинарки Вали Асеевой, учительницы Пшеничниковой; из писем, которые они нам прочитали с экрана, выяснилось — всех отдыхающих с нетерпением ждут в родном колхозе. Многие здесь уже соскучились по родной станице, и киноаппарат запечатлел даже девушку у окна с глазами, задумчиво устремленными вдаль. И как бы вслед за девичьей мечтой перенеслись и мы из Кисловодска в станицу.

«Вот она, наша станица Григориполисская», — со спокойной гордостью говорит рассказчик, и мы понимаем — ему есть чем гордиться. В купах зелени, среди цветущих садов стоят дома колхозников. Над ними возвышаются белоснежные здания: магазин, сельскохозяйственный техникум, театр на 700 мест, правление колхоза... Пока мы разглядываем все это, рассказчик продолжает беседу:

«...Конечно, может, кому и не очень понравится, так это зависит от точки зрения. Один снизу смотрит, и ему, скажем, старый забор или еще что весь горизонт закрывает. А другой встанет повыше, и ему все видно. И вдаль и вширь.. Был такой случай...».

Ведь согласитесь, что собеседник нам попался интересный, подпустил шпильку, или, как говорят у нас на Ставрополье, «пидшильнул» близоруких, и тут же перешел к случаю, к факту, его слова подкрепляющему.

Мы видим на поле у самолета группу людей, рассматривающих карту. И рассказчик сообщает: «Собралось наше колхозное руководство проверить карту полей. Были тут председатель колхоза Николай Фадеевич Лыскин с летчиком Иванцовым, главный агроном колхоза Земцов, главный инженер колхоза Скибневский (зритель запомнит, что в руководство входит теперь не только главный агроном, но и главный инженер — это новая должность в колхозе.—*В. С.*). А мимо проезжал пастух Колесников. Подошел он к председателю и попросил поднять его на «должную высоту».

Уважил председатель просьбу деда Колесникова, сел пастух в самолет, и мы с ним вместе. И вот с поднебесной высоты увидели мы все богатство колхоза и услышали живой, дельный, образный рассказ о нем.

Вот поля — ровные, как изумрудные ковры. Искусственный пруд — белый от утиных стад, птицеферма, тысячи кипенно-белых кур. Вся станица как на ладони, в цветущих садах, огибает ее Кубань-красавица. И даже вздохнул рассказчик: «Мог бы, стихами бы обо всем этом сказал...».

Но не нужны здесь стихи: само по себе повествование с небесной высоты — это чистая лирика, это сдержанный и поэтому вдвойне волнующий рассказ о славных делах мастеров земли, украсивших ее, обрядивших, заставивших рожать для блага людей обильные и богатые плоды.

Так документальный фильм становится образным, рассказ звучит как поэтическое обобщение. Это не протокольная опись, не перечисление, а повесть, которая идет из сердца человека, от его ви́дения, его личной точки зрения на труд коллектива. Вместе с образом колхоза вырастает и образ рассказчика, которого нам все интересней и занятней слушать, потому что нам передаются его добрые и светлые чувства.

А кто сказал, что документальные фильмы должны отличать только сухость и основательность документа? Почему в документальных фильмах чаще всего на первый план выходит все, что создано людьми,—плотины, поля, машины, вещи, но не люди, их создатели? Почему так часто мы ощущаем заботу кино-



—Весна... Набирала силу весна в долинах Ставрополья...

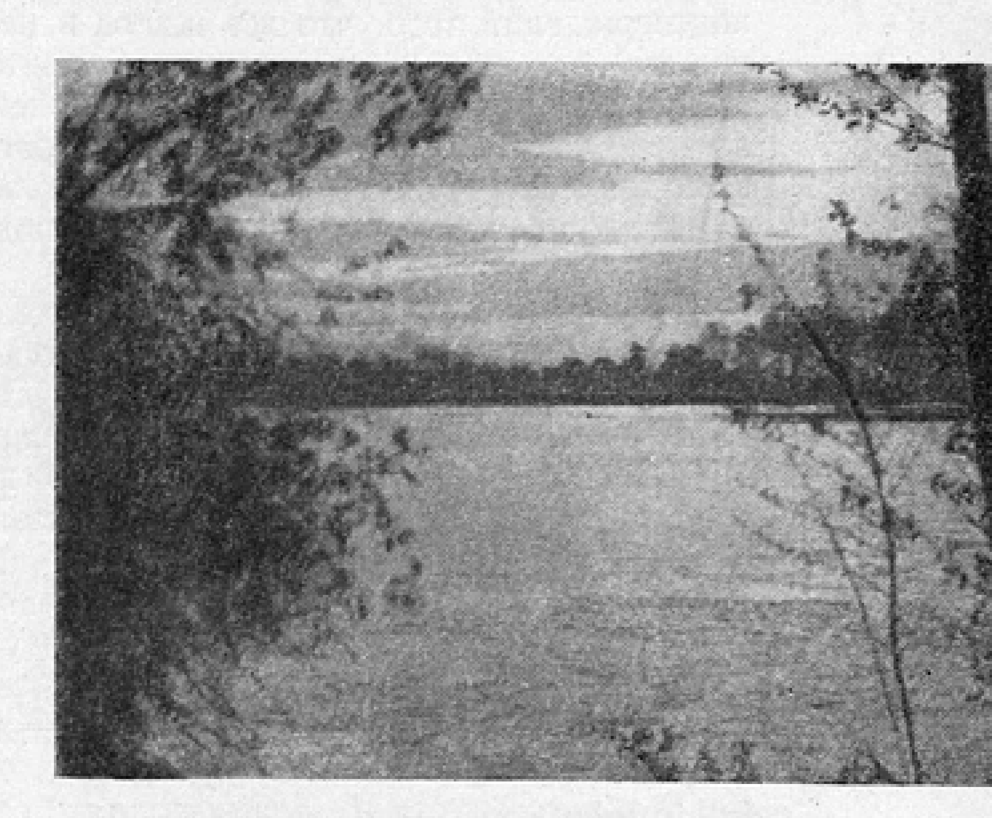


— Как живете, товарищи?

— Спасибо, живем не тужим. Отдыхаем... Так сказать, набираемся сил...



— С того самолета пастух Колесников всю нашу перспективу увидел, все наше богатство и красоту...



— А Кубань, наша красавица... Мог бы, стихами бы обо всем этом сказал...



— Ждала земля сеятеля... Вышел в поле со своим трактором Букин, первый наш «стогектарник»...



— За ним Лида Волубьева—молодая трактористка

КАДРЫ И ТЕКСТ ИЗ ФИЛЬМА «ТАК МЫ ЖИВЕМ»

документалистов о цифре, технической детали и реже — о том, чтобы на первый крупнейший план вышел человек, создатель и творец? Конечно же, и гигантская плотина и кукуруза, могучая как лес, славят человека, его героический труд, но художественная глубина, многосложность, лирика и юмор, патетика и драматизм, короче, образное звучание рождается и в документальном фильме только в том случае, если все зримое отражено через человека, если он, его чувства, характер, облик дают представление прежде всего о победителе, а потом уже о победе, ибо живой человек—за каждым нашим достижением, и где человек, там и животворное искусство.

И в фильме «Так мы живем» есть множество подтверждений того, что все живое в нем из живого рождается, причем не с помощью наивных и уже неоднократно осужденных инсценировок, а из уменья сделать рассказ веселым, остроумным, опираясь на зорко подмеченные жизненные события и подробности.

Вот, к примеру, пролетевший над колхозными землями на самолете пастух Колесников быстро погнал коней к своему стаду. Затем мы видим его окруженным товарищами. А рассказчик сообщает, о чем тут, в поле, идет речь. «С того самолета,— рассказывал Колесников,— никаких недостатков не видно, полный порядок, но, между прочим, видел, как вы худобу тут доглядали (худобой у нас скот называют), и кто в тенечке отсиживался». Вот ведь какой это строгий дед — даже с самолета все углядел — попробуй под началом у такого спустя рукава выполнять ответственные обязанности пастуха!

А вот второй пример. Рассказчик попросил школьницу сделать сообщение о школьном колхозе. И девушка — видимо, уже завзятая докладчица — заговорила как по писаному: «Всем известно, что наша школьная бригада была самой первой в Союзе. Теперь таких много. У нас свой полевой стан, свой участок. В колхозе восемь бригад, мы девятая, и все у нас, как у взрослых, и производственный план и трудовые книжки». Стремительно течет речь об учете трудодней, учебном плане, о кукурузном поле, о силосной массе.

— Да ты подожди. Постой, постой, — прерывает школьницу рассказчик.— Это ты знаешь, а ты нам какой-нибудь случай расскажи, а?

— Случай? Интересный?— растерялась на мгновение докладчица.— Пожалуйста! Один раз мы работали на лесной полосе, и вдруг Витька нашел ежика. Маленького такого, смешного... А Виктор Рудник (у нас два Вити в школьной бригаде), так тот, второй Витя, поймал большого ежа. Колючего, злого.

И мы увидели и обоих Викторов, и двух ежей, и нам заодно показали веселых, озорных ребят, которым интересно и радостно живется, которые так же, как и очень серьезная докладчица,— только дети, и детство у них счастливое, несмотря на то, что у них «все, как у взрослых».

Инсценировано ли здесь что-нибудь? Нисколько. Нет в этом ни тени искусственности, наигрыша, а, наоборот, та манера разговаривать перед киноаппаратом, которая свойственна людям неопытным, стала поводом для веселой шутки. Это ироническое: «Да ты подожди!»— сразу сбило юную докладчицу с подражания опытным, записным ораторам, и она живо, по-девчоночьи рассказала нам о веселом происшествии в своей жизни. Это не помешало нам узнать многое и о школьной бригаде, и об ее трудах, и об ее участниках, мальчишках и девчонках, будущих колхозниках, влюбленных в свою работу, в природу, полных «радости возделывания земли», как говорил Александр Довженко.

Живой человек о живом и думает — говорит поговорка. И поскольку фильм задуман как рассказ человека с таким ясным характером — он спокоен, не тороплив, хорошо знает и любит свое дело,— поэтому и рассказывает он обо всем просто, деловито, с улыбкой, не пропуская случая вызвать ее и у нас, зрителей.

Скажем, в Кисловодске повидали мы разную лечебную аппаратуру, а потом попали в инкубатор. Рассказчик сообщает: «Ежегодный прирост молодняка исчисляется многозначными цифрами. Да оно и понятно. Растут цыплята, как в хорошем санатории. У них тоже — процедуры и рацион». И в самом деле похож инкубатор на санаторий! Сотни желтых, пушистых шариков, маленьких, беспомощных, а вокруг — машины, градусники, люди в белых халатах. И это слово — «санаторий» — помогает нам ощутить атмосферу, дух одного из многочисленных цехов современного колхоза.

Гость часто впадает в буйный восторг от какого-нибудь пустяка, а хозяину неприлично хвастать. Вот мы — среди цветущих клумб



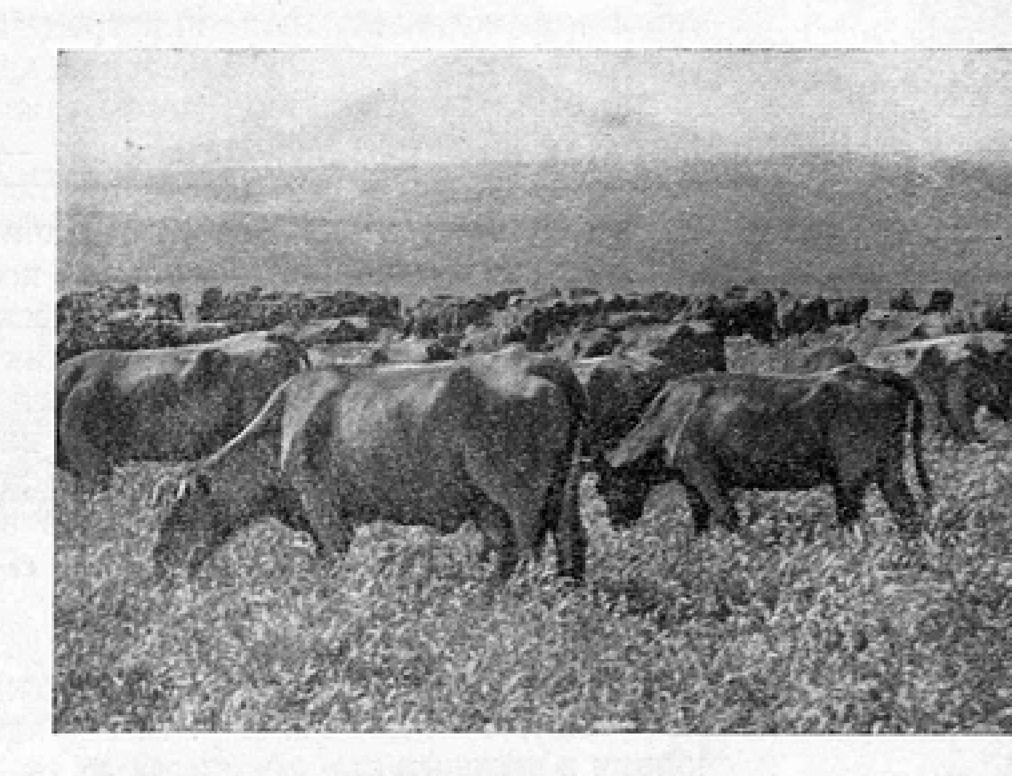
— Как встретит новая, трудовая жизнь вчерашних учеников?.. Многие из них уже давно и хорошо работают на колхозных фермах.



— Хороша у нас кукуруза!
— С кукурузой корма сочные, коровы молочные...
У кого кукурузы запасы, у того окорока и колбасы.



— Не хвались трудоднем, а скажи, сколько хлеба в нем?.. Смотрите сами, сколько здесь хлеба.



— Колхоз «Пролетарская воля» славится своим племенным стадом коров.



— Договорились два друга, два председателя: колхоз «Пролетарская воля» продает «России» телят, а колхоз «Россия» продает «Пролетарской воле» уток... На том и порешили.



— Сегодня отправили уток колхозу «Пролетарская воля». Пусть на здоровье разводят, нас догоняют...

КАДРЫ И ТЕКСТ ИЗ ФИЛЬМА «ТАК МЫ ЖИВЕМ»

и деревьев в дворике, утопающем в зелени, а хозяин роняет вскользь, между прочим: «Может, вы подумаете, это цветник или сад? А это девчата наши так свою свиноферму украсили!» А ведь мы привыкли говорить о неопрятном жилье—«как в свинарнике».

И так на протяжении всей картины не поучает нас рассказчик, не похваляется, не впадает в восторг — он рассказывает с хорошей заботой о том, чтобы мы поняли, как добились всех этих достижений в колхозе «Россия» полеводы, животноводы, механизаторы.

Еще в Кисловодске, в санатории, обратил он наше внимание на Федора Куликова — изобретателя. Куликов лежал в нарзанной ванне и, как Архимед, что-то обдумывал. И вот о нем напомнил нам рассказчик в колхозе, на полях, отведенных под виноградники. Прежде для посадки каждого черенка вручную надо было делать лунку, потом сажать, поливать, окапывать черенок. Но вот —машина, изобретенная Федей. Она и пробивает лунку, и поливает, и окапывает посаженный черенок. Дивная машина! И только после того, как мы увидели ее в действии, рассказчик сообщил нам: «Изобретение Куликова помогло колхозу без больших затрат на триста гектаров увеличить площадь под виноградниками». И становится понятным, из чего складываются те сорок миллионов рублей дохода, которые получает колхоз «Россия» за год.

Кажется, ничего интересного не пропустил рачительный хозяин, который сопровождал нас в путешествии по колхозу. Мы увидели и спальни в полевых станах, похожие на палаты санатория, и колхозных модниц, выбирающих в магазине ткани, и колхозных инженеров, изобретателей, зорких пастухов и нежно-заботливых телятниц, и школьный выпускной вечер, где танцуют сыны колхозников не хуже, чем в Колонном зале. Чем они отличаются от городских? Вдохновенно трудятся колхозники под голубым южным небом, среди буйного великолепия природы, и труд их стал совсем иным. Все, что мы увидели в фильме, живо подтверждает мысль, высказанную в тезисах доклада Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС: «Социалистическая реконструкция сельского хозяйства привела к коренному изменению условий труда крестьян. Ныне труд работников сельского хозяйства все более и более становится разновидностью труда индустриального. В колхозах и совхозах работают многочисленные опытные кадры организаторов и специалистов».

Большая заслуга создателей фильма «Так мы живем» в том, что эти опытные организаторы и специалисты, большие и малые, вышли на экран, рассказали и показали, как они работают и как живут, и, что особенно важно, авторы нашли форму повествования о людях.

Мне кажется, главный секрет этого успеха состоит в том, что в отличие от многих своих коллег, «творящих» в московских кабинетах, автор сценария М. Садкович поехал в колхоз «Россия», был участником весенней страды, узнавал, изучал, записывал жизненные подробности. Вероятно, именно здесь родилось желание предоставить слово для освещения передового опыта людям колхоза — тем более, что и слова у них особенные — живые, колоритные, чарующие своеобразной музыкой южного говора.

Доподлинного материала было много, но его надо было объединить, обобщить, сцементировать. А сделать мог это только рассказчик, владеющий искусством непринужденного и сердечного собеседования. И тогда на эту роль был приглашен С. Лукьянов. Я подчеркиваю — на роль, а не в качестве диктора и чтеца. Сценарист, режиссер, актер работали над этой ролью — образ рос, совершенствовался, актер находил тот спокойный, достойный, хозяйский тон, которым заговорил рассказчик с экрана. «Помилуйте,— скажут мне скептики,— вы ратовали за то, чтобы с экрана о передовом опыте заговорили сами передовики,— при чем же здесь Лукьянов?» А дело в том, что народный артист РСФСР Лукьянов (совершенно напрасно из ложной скромности отказавшийся выставить свое имя на титрах) создал в образе рассказчика за кадром чудесный, народный тип нового русского хлебороба, умного, веселого, полного достоинства и любви к новой жизни.

Создание множества хороших и разных документальных фильмов о людях труда — наших современниках, несомненно, окажет активную помощь в популяризации передового опыта — одной из самых могущественных сил, способствующих выполнению семилетнего плана развернутого коммунистического строительства в нашей стране.

ПРОБЛЕМЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

Решения XXI съезда Коммунистической партии Советского Союза положили начало важнейшему этапу борьбы нашего народа за построение коммунистического общества. Новые горизонты открылись и перед социалистическим киноискусством. Сегодня жизнь выдвигает перед ним творческие задачи небывалого масштаба. Правдиво, талантливо, ярко показать современникам и будущим поколениям неповторимые черты великого семилетия, передать высокий строй мыслей и чувств героев наших дней, могучими средствами искусства помогать утверждению лучших человеческих качеств, свойственных строителям нового мира,— таков долг советского художника, стремящегося активно участвовать своим творчеством в грандиозных свершениях, которыми будут ознаменованы ближайшие годы.

Совершенно очевидно, что успешное выполнение сегодняшних задач киноискусства в огромной степени зависит от творчества советских кинодраматургов. Нас не может не тревожить тот факт, что все еще появляется крайне мало сценариев, идейные и эстетические достоинства которых отвечали бы требованиям времени. К сожалению, теоретиками и критиками сделано еще очень мало для того, чтобы осмыслить и обобщить творческий опыт, накопленный в этой области, разобраться в причинах успехов и неудач, помочь нашей кинодраматургии совершить рывок вперед, новый резкий к а ч е с т в е н н ы й с д в и г, необходимость в котором сейчас ощущается с особой остротой.

Надо надеяться, что серьезное внимание положению в кинодраматургии уделит Всесоюзный съезд писателей и что разговор на эту тему не сведется к извечным спорам о «первородстве» писателя или режиссера, о взаимоотношениях кинодраматургов и сценарных отделов: как ни важны эти организационные вопросы, нельзя подменять ими принципиальные творческие проблемы.

Необходимо, чтобы Институт истории искусств Академии наук СССР, специальные кафедры ВГИКа, Союз работников кинематографии СССР значительно активнее, чем сейчас, помогали изучению опыта советской кинодраматургии и новым творческим поискам в этой области.

В этом номере журнала мы начинаем публикацию ряда статей, посвященных актуальным вопросам сценарного творчества.

Несомненно, важнейший среди них — вопрос о б у к р е п л е н и и с в я з и к и н о д р а м а т у р г и и с ж и з н ь ю н а р о д а, с с о в р е м е н н о с т ь ю. Кинодраматург А. Спешнев стремится осветить некоторые аспекты этой большой и важной темы, исходя из творческой практики прогрессивного искусства наших дней

и опыта художественной классики. Он выдвигает, в частности, вопросы о подлинной и мнимой современности произведения киноискусства, о путях новаторства, о значении органической связи творчества кинодраматурга со строительством нового мира. В основу статьи положена часть доклада, подготовленного автором ко второй международной конференции киноработников социалистических стран, состоявшейся недавно в Румынии.

Новые задачи советского киноискусства требуют также совершенствования профессионального мастерства кинодраматурга. В этой связи большое значение приобретает еще теоретически слабо разработанный вопрос о природе киносценария, о его кинематографической выразительности и образности, о взаимосвязи и отличиях кинодраматургии и художественной прозы. Ряд интересных, хотя и спорных, мыслей по этому вопросу высказывает в своей статье Ан. Вартанов. Статья его представляет часть большой работы, которая полностью будет опубликована в сборнике «Вопросы кинодраматургии» (редактор-составитель И. Вайсфельд).

Публикуя эти статьи как исходные материалы для широкого обмена мнений, редакция приглашает писателей, сценаристов, режиссеров и других творческих работников кино, а также киноведов и критиков принять активное участие в их обсуждении.

А. Спешнев

Творчество кинодраматурга и современность

Киноискусство дважды родилось на глазах одного поколения: сперва как немое, затем как звуковое. Слово, прозвучавшее с экрана, резко сблизило кинематограф с литературой.

Великое будущее фильма предчувствовали многие писатели еще в ту пору, когда кинематограф только заявлял о себе как о новом синтетическом искусстве. И не только Горький, мысли которого о кино широко известны, но и такой, например, писатель, как Теодор Драйзер, размышлял о возможностях фильма очень верно и точно. В одном из писем к С. Эйзенштейну он писал: «С тех пор как появилась техника создания кинофильмов, я видел в ней средство художественного воздействия, которое благодаря силе своей выразительности намного превосходит литературу, живопись и другие виды искусства...».

Литераторы наших дней все более трезво оценивают значение киноискусства в современной жизни, понимают, что гигантский тираж мыслей и образов фильма предлагает им немалую творческую власть над сердцами и разумом миллионов людей.

Сегодня кинодраматургия — новая, своеобразная форма литературного мышления.

Сама природа кинематографа предполагает, на наш взгляд, слияние его языка и форм с современным материалом, современной темой, современными ритмами жизни.

Что же мы понимаем в этом смысле под современностью?

Современность — это то, чем живет сегодня общество, что волнует всех людей, что помогает им разобраться в сложном мире и найти свое место в борьбе за лучшую жизнь.

Это процесс социалистических преобразо-

ваний в отношениях между людьми, развития и укрепления новой общественной психологии человека.

Это борьба за мир и взаимопонимание между народами, это созидательный труд миллионов, это покорение космоса, это утверждение исторической правды принципов социализма и реальных его завоеваний.

Это непримиримая борьба против различных проявлений ревизионизма, против идеологической реакции, пытающейся атаковать наше марксистско-ленинское миропонимание, наши исторические и философские концепции, наши эстетические убеждения.

В приветствии Всесоюзной конференции работников кино ЦК КПСС подчеркивает, что теперь, когда наша страна переживает радостное и волнующее время бурного подъема социалистической экономики и культуры, невиданного роста политической и производственной активности трудящихся, развертывания их творческой инициативы, когда бьет ключом духовная жизнь советского общества и ярко раскрываются могучие силы и дарования народа, перед работниками советской кинематографии встают новые, большие и ответственные задачи: их долг — запечатлеть в художественных образах эти замечательные процессы социалистической действительности.

Сегодня понятие современности обогащено для писателей и кинематографистов нашей страны и всех художников социалистического лагеря величественными перспективами развития на ближайшие годы. В докладе товарища Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС говорится, что в предстоящем семилетии в Советском Союзе будет сделан решающий шаг в создании материально-технической базы коммунизма.

Изображение средствами искусства современной жизни нашего общества, ее прогрессивных тенденций имеет международное значение. Вот почему рассуждения о «пафосе дистанции», о «необходимости» для художника рассматривать изображаемые события, отодвинувшись во времени, представляются нам глубоко ошибочными и вредными. «Пафос дистанции» как творческая позиция—антитеза «пафосу современности».

Разумеется, в искусстве и материал прошлого может быть актуальным. Однако в наши дни всемирно-исторического соревнования между капитализмом и социализмом в первую очередь нас интересует, естественно, современная тема в собственном смысле слова.

В известной статье о творчестве Льва Толстого В. И. Ленин подчеркивал, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях».

Следует вспомнить, что содержанием творчества выдающихся художников прошлого всегда являлись оценка и изображение современной им жизни, ее основных противоречий.

Проза Л. Толстого, Бальзака, Золя, Тургенева, Лу Синя, Джека Лондона, Ольбрахта, драматургия Ибсена, Чехова, Островского, Караджале, Горького, Цао Юя, Чапека, поэзия Пушкина, Мицкевича, Некрасова, Маяковского и многих других в решающих своих направлениях были неизбежно связаны с темами современности.

Мысль о необходимости для художника «пафоса дистанции» была глубоко чужда великим русским писателям. В связи с замыслом одного из своих романов Достоевский пишет: «Сегодня прочел в газетах...»—и далее намечает пути художественного обобщения последних репортерских сообщений.

«Через мое сердце проходит трещина, надвое расколовшая весь мир»,— говорил Генрих Гейне.

Для прогрессивных художников Запада аспекты современной темы имеют особые очертания. Однако «ветеран» неореализма Чезаре Дзаваттини справедливо связывает сегодня творческий кризис некоторых талантливых итальянских кинодраматургов и режиссеров с «понижением уровня понимания современности». «Мы отстаем от современности»,—говорит Дзаваттини.

Только тот художник может стать современником других, будущих эпох, который окажется дальновидным и боевым современником своей эпохи.

ЧЕЛОВЕК, ИЗМЕНЯЮЩИЙ МИР К ЛУЧШЕМУ

Киностудии Советского Союза выпускают сейчас более ста полнометражных художественных фильмов в год. О значительных успехах советских кинематографистов свидетельствует появление таких картин, как «Поэма о море», «Тихий Дон», «Коммунист»,

«Сорок первый», «Идиот», «Дом, в котором я живу», «Рассказы о Ленине», «Летят журавли», «Сестры», «Высота», «Последний из Сабудара», и других. И дело не только в количестве удач, но и в том разнообразии творческих индивидуальностей, художественных тенденций, которые проявились в этих фильмах.

В самом деле, суровая, лаконическая стилистика «Коммуниста», поставленного Ю. Райзманом по сценарию Е. Габриловича, совсем не похожа на поэтическую, сложную и щедрую стилистику, в которой сделана А. Довженко и Ю. Солнцевой «Поэма о море»; приподнятость, открытый темперамент Е. Воробьева, М. Папавы и А. Зархи в «Высоте» контрастируют с углубленным драматизмом «Чужой родни», поставленной М. Швейцером по сценарию В. Тендрякова. Режиссерские приемы М. Калатозова в фильме «Летят журавли» спорят с изобразительной трактовкой «Тихого Дона» С. Герасимова. Примеры эти можно продолжить. И все они будут говорить об одном — в нашем искусстве есть полная возможность для расцвета самых разных направлений, объединенных методом социалистического реализма, который всегда был, есть и будет творческим методом советских художников.

Сейчас на наших студиях ставится несколько десятков сценариев, построенных на материале современной жизни. Однако мы не обольщаемся: связь кинодраматургии с жизнью народа, с делом строительства коммунизма должна быть еще значительно упрочена.

Проблема повышения уровня сценарного искусства — проблема кинодраматургии — остается в центре нашего внимания. И если глубже вдуматься в эту проблему, мы увидим: суть ее состоит в том, что темп творчества жизни существенно опережает жизненный опыт художников.

Социалистический мир поднял небо над человечеством. Летит искусственная планета, атомные станции дали промышленный ток, гигантский синхрофазотрон ускорил бег мельчайших частиц материи, советская наука и техника в целом совершили могучий качественный скачок и вышли на орбиту мирового первенства.

Образование совнархозов, предоставление права колхозам самим составлять свои планы и ряд других важных перемен в жизни народа с новой силой пробудили в трудовом советском человеке высокое чувство личной ответственности перед будущим, развязали инициативу: ты—хозяин, твори. Однако эти главные явления жизни, новые герои и конфликты, как правило, не определили еще в достаточной мере тематику кинодраматургии, для них еще не найдено новых художественных форм и жанровых решений.

К сожалению, у нас еще немало картин, в которых лишь по одежде и образцам автомобилей можно понять, что события происходят в наши дни и действуют современные люди.

Особенно много подобного рода сценариев и фильмов среди так называемых приключенческих и семейно-бытовых драм. Мещанская мораль определяет здесь форму мещанской мелодрамы, а подчас (например, в фильме «Рядом с нами») становится позицией, с которой ведется критика тех или иных явлений нашей жизни.

В ряде сценариев последних лет мы встречаемся не только с отсутствием крупных социальных и психологических обобщений, но просто с отсутствием ясной мысли. Весьма путаное впечатление производит, например, сценарий фильма «Трое вышли из леса». Фабула его построена искусно и вместе с тем искусственно. На протяжении картины «трое» подозреваются в предательстве, совершенном много лет назад. Однако предателем оказывается некий совершенно неизвестный зрителю человек. Вероятно, по замыслу драматурга, сценарий должен рассказать о человеческой солидарности, о доверии. Однако сюжет его движет чудовище подозрений, пожирающее авторские намерения, логику и смысл.

Другой и более распространенный порок в сценариях и фильмах заключается в том, что драматурги, обратившись к будничным явлениям жизни, не различают за ними героической сущности, не всегда видят в правде повседневности правду революционного порыва.

Нельзя рассматривать современного героя и конфликты жизни вне огромных процессов созидания, которые происходят в нашей действительности.

Эти процессы и есть тот главный материал, на котором работает художник, если он знает жизнь.

«Прекрасен человек в борьбе за свою отчизну, но самая светлая красота его в труде»,— эти слова из сценария Довженко «Поэма о

море» могут служить принципом нашего отношения к теме труда.

Можно по-разному относиться к фильму «Поэма о море», но нельзя не согласиться с тем, что в этом истинно новаторском произведении с талантом и силой воплощена «красота деяний».

«Поэма о море» — картина сложная, многозначная. Изучение ее художественной структуры заслуживает отдельного подробного анализа.

Но самое главное в этом сценарии и фильме, на наш взгляд, состоит в том, что Довженко показал рядового труженика наших дней как человека высокого интеллекта, живущего напряженной духовной жизнью, умеющего осмыслить и свои личные действия и явления исторического масштаба. Именно так думают и в соответствии с думами поступают председатель колхоза Зарудный, шофер самосвала Кравчина и другие работники великой стройки. «Велики обыкновенные малые люди»,— утверждает Довженко устами одного из своих героев.

Цель Довженко — показать человека в связи с огромными процессами жизни, показать во всем его духовном богатстве.

Сила Довженко — не только в широте ума и таланта, но и в методе писательского и режиссерского подхода к современности, в методе работы: думая о своих будущих героях пространственно, он пристально и долго наблюдал их вблизи, жил их жизнью, вглядывался в их лица и души — глубоко изучал жизнь и человека.

Так мы снова приходим к простой, но точной истине: чтобы отразить в искусстве современность, надо ее изучать, знать и понимать.

Нельзя не согласиться с Иоганной Рудольф, справедливо подчеркнувшей с трибуны писательской конференции ГДР, что «современная литература в нашем понимании — это литература о становлении нового человека».

Современный герой этой литературы, а стало быть и кинодраматургии,— человек, изменяющий мир к лучшему. И, конечно, это всегда конкретный живой человек с индивидуальным характером.

Если мы вспомним наиболее примечательные советские фильмы, такие, например, как «Чапаев», «Депутат Балтики», «Член правительства», «Большая семья» и т. д., то окажется, что их герои всегда сочетали в себе черты социального типа с тем «индивидуальным стержнем», которого требовал от персонажей драмы М. Горький.

Очень жаль, что созданию большого и многогранного характера советского человека сильно мешают неверные теоретические взгляды отдельных критиков и наивная художественная практика «приземления» героя — желание во что бы то ни стало наградить его мелкими мещанскими пороками.

Крупный характер не может быть мозаичным, он должен быть диалектическим. Недостатки настоящего цельного человека, как правило, вытекают из его достоинств, о чем справедливо писала недавно в одной из своих статей «Литературная газета». Недаром говорят, что недостатки людей являются продолжением их достоинств: принципиальность может обернуться резкостью и даже грубостью, увлеченность работой — равнодушием к близким, к повседневному быту и т. п.

Мы вовсе не требуем идеального героя. Мы хотим высокого социалистического идеала от автора. А это не одно и то же. Герой «Весны на Заречной улице» Саша Савченко напивается, грубит учительнице. Казалось бы, какой же это положительный герой? Но все дело в том, что он сам мучительно стыдится своих поступков, рожденных горячностью, вспыльчивостью. Он сам тоскует по настоящей культуре, стремится к высокому нравственному идеалу. И этот идеал зритель чувствует в фильме.

Отрицательное в образе героя рождено здесь не желанием «приземлить», а стремлением показать становление характера, трудную, со срывами дорогу героя к подлинной принципиальности, цельному, ясному взгляду на мир.

Высокая правда характера — необходимое условие правды конфликта. Эта взаимосвязь нерасторжима. Будучи нарушенной, она неизбежно влечет за собой ложь. Герой фильма «Екатерина Воронина» начальник порта Леднев не желает внедрять прогрессивные методы погрузки судов. Его упорство социально-психологически ничем не мотивировано. Умный человек не понимает и не желает понимать простых вещей. Логика характера рушится. Конфликт приобретает фиктивный, призрачный характер. Леднев консерватор, потому что... консерватор. Таково единственное объяснение так называемых производственных конфликтов многих поверхностных фильмов.

Драматический конфликт, нам думается,— это всегда столкновение точек зрения на жизнь,

человека, общество. Это всегда, по выражению Толстого, «наука о том, как людям жить друг с другом».

Драматический конфликт — инструмент исследования общественных отношений, борьбы за новые отношения. И здесь все зависит от позиции автора, от его убеждений. Статья Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» дает ключевые позиции для понимания этого вопроса.

Автор должен подняться на уровень нового героя действительности — человека, изменяющего мир к лучшему, и с его точки зрения оценить содержание конфликта, характер критики недостатков в жизни.

Именно с позиций партийного отношения к жизненным явлениям раскрыл В. Тендряков в сценарии фильма «Чужая родня» конфликт между Ряшкиными с их стяжательской философией, обывательским, хищническим образом жизни и молодым трактористом Федором Соловейковым, которому противно всякое накопительство, который мечтает о жизни творческой, коллективной. И фильм всей своей логикой утверждает победу Соловейкова, крах зоологического индивидуализма Ряшкиных. Так, поверив в своего героя, ощутив его кровную связь с социалистическим строем, авторы фильма создали произведение, правдиво раскрывшее один из характернейших конфликтов времени.

И те же В. Тендряков и режиссер М. Швейцер неизбежно пришли к тяжелой творческой неудаче, когда в своем следующем фильме «Саша вступает в жизнь» посмотрели на жизнь глазами испуганного, растерявшегося мальчишки, неспособного осмыслить грандиозные исторические процессы, происходящие в стране.

Четкие философские и политические позиции автора — обязательное условие создания подлинно крупного, истинно художественного произведения. Но только условие успеха, а не его гарантия. Как много еще приходится читать сценариев и смотреть фильмов, в которых «все правильно» и все поверхностно, скучно и банально.

Один молодой сценарист, когда его спросили, как он расценивает свое довольно элементарное сочинение, ответил: это тонкая акварель, через которую просвечивает грубая схема.

Роман «Записки Пиквикского клуба» возник у Диккенса из подписей к «пиквикским» картинкам, сделанным известным карикатуристом Сеймуром. Сегодня некоторые наши фильмы напоминают картинки (раскрашенные и черно-белые), сделанные для иллюстрации лозунга, тезиса. Нет нужды приводить здесь примеры — их множество.

Значительность и глубина конфликта, ясное сюжетное выражение его, «красота плана», точность и пластическая законченность образа — для всего этого требуется верный взгляд на жизнь, но к тому же взгляд острый, проникающий в глубь явлений, умеющий увидеть то, чего не видят другие, короче говоря — взгляд большого художника, стоящего на партийных позициях.

Чтобы творчески раскрыть процесс становления нового человека, надо его изучать, знать и глубоко понимать.

СЮЖЕТЫ «МАЛОГО ДОБРА»

Основное содержание нашей эпохи — переход от капитализма к социализму и коммунизму. Это определяет конфликты нашего времени.

Сосуществуют два мира. В силу своих внутренних противоречий капитализм неспособен освоить для блага людей гигантские завоевания человеческого гения в области науки и техники.

Для подавляющего большинства буржуазной интеллигенции существует сегодня трагический конфликт настоящего и будущего, возможностей и реальности, мысли и смерти.

Ужас перед уничтожением цивилизации и жизни на земле толкает одних к неверию и человеконенавистничеству, других уводит в идею «малого добра».

Такие художники, например, как Рене Клер, говорят своими произведениями: мы все оказались в положении кроликов, над нами нависло атомное зло, а спастись можно только добром — не теряйте человеческой сердечности. Разумеется, говорят это они вовсе не прямо.

Вспомним фильм Клера «Сиреневые ворота», в котором автор настойчиво высвечивает свою надежду на способность героев «дна» к добру и человечности.

Когда-то Генрик Ибсен утверждал: надо идти от человека к человеку. Сегодня итальянский режиссер Ф. Феллини говорит: надо «передать весть от одного к другому». Идею «малого добра» наивно, но вполне определенно сформулировал американец Вильям Сароян в своей очаровательной повести «Человече-

ская комедия», где мать говорит маленькому Улиссу: «Давать всем, с кем встретишься в жизни. Тогда никто не сможет тебя обокрасть, потому что, если ты сам даешь вору, он у тебя не украдет и перестанет быть вором».

Увы, это лишь добрые иллюзии художников, не умеющих найти выход из противоречий современной жизни, не понимающих или не желающих понимать, что высокую мораль и человечность возможно отстаивать сегодня только в многообразной политической борьбе за социальный прогресс, ибо капитализм в сущности своей аморален.

Разумеется, лучше говорить о «малом добре», чем пропагандировать большое зло. И нельзя одновременно не учитывать, что художники буржуазного Запада далеко не всегда имеют возможность выражать социальную правду в ее полном и политически конкретном объеме.

Всякий честный художник понимает: капитализм снисходителен к эгоизму зверя, коммунизм требователен к человеку. Поэтому вновь и вновь встает перед художником «вечный» вопрос о назначении человека на земле, о смысле жизни и счастья. Либо счастье — в том, чтобы сделать мир лучше, либо — в том, чтобы лишь взять от мира лучшее.

Еще гётевский Фауст мечтал об отвоеванном у моря свободном крае, о свободном народе, о свободном труде миллионов людей, сплоченных единым разумом, единой волей. Коммунистическое общество начинается с той грани, где остановился Фауст,—с героики коллективного труда, с девиза: счастье — это сделать мир лучше. Честный и смелый художник сегодня понимает и сердцем принимает строки «Фауста»;

...жизни годы
Прошли недаром, ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой.

Между тем сюжеты «малого добра», оторванные от социальной среды и главного конфликта эпохи, пересекают границы, в неожиданной и странной форме возникают в картинах самых различных стран.

Суженность взгляда художника, растерянность, отсутствие устойчивого мировоззрения — именно эти причины множат сюжеты «малого добра».

Творческие завоевания прогрессивных художников неореализма несомненно сыграли большую роль в послевоенном киноискусстве — итальянские кинематографисты заново «открыли» Италию, ее трудовой народ. Однако сюжеты «малого добра» в ряде неореалистических фильмов, вызвавших волну подражания за границей, оказались наполненными образами безысходного человеческого страдания, горького юмора и жестокости.

Вполне очевидно, что неореализм как творческое направление вмещает в себя тенденции весьма различные: первые послевоенные итальянские фильмы, такие, как «Рим — открытый город», были остро антифашистскими, по существу, их ничто не роднит с путаными субъективистскими произведениями типа «Ночей Кабирии» или пессимистической «Дороги». «Похитители велосипедов» — отнюдь не панорама человеческого уныния, а серьезная попытка проанализировать социальный смысл эпохи. Эта попытка менее успешна в «Умберто Д.», где, кстати сказать, и «малое добро» кончается на привязанности старика к собачке.

В практике социалистического киноискусства подражание неореализму — результат механического перенесения на нашу почву художественных приемов, рожденных совершенно иной социальной обстановкой.

В этой связи нельзя не сказать несколько слов о последнем фильме молодого и несомненно одаренного грузинского режиссера Тенгиза Абуладзе «Чужие дети» (сценарий Р. Джапаридзе и Т. Абуладзе). В этом фильме превосходно играют актеры, в особенности дети, есть несколько настоящих режиссерских и операторских удач (например, эпизод с двумя параллельно идущими автобусами, из окон которых глядят друг на друга герой и его бывшая возлюбленная). Но в фильме нет главного — ясного положительного идеала героя и автора, общественного содержания. История о том, как молодая женщина стала матерью чужих детей, полностью вырвана из социальной среды. Фабула и атмосфера фильма лишены каких бы то ни было признаков современной жизни Советской Грузии. Мир фильма замкнут в условном мире сюжета «малого добра», а внешняя стилистика подсказана зрительными ассоциациями от картин неореалистов и в этом смысле цитатна.

Подобного рода примеры можно с легкостью найти и в практике киноискусства других социалистических стран и в фильмах ряда прогрес-

сивных мастеров Запада. Под несомненным влиянием неореализма, как нам кажется, возникли, к примеру, такие картины, как «На конечной остановке» (Чехословакия), ряд польских картин, фильмы Хуана Бардема (Испания), греческий фильм «Девушка в черном» и т. д.

Подражательная поэзия мелкого, а стало быть, мнимого жизнеподобия и «малого добра» чужды наступательному духу социалистического реализма, который всегда и прежде всего заключен в стремлении художника путем принципиального отбора и соответствующего освещения явлений современности поддержать передовое в жизни общества, осудить все то, что мешает ему в движении к коммунизму.

Искусство не зеркало, говорил Маяковский, а увеличительное стекло. Какая же линза укрупняет и обобщает явления и конфликты времени? Глаз художника, хрусталик его идей, радужная оболочка его воображения, философский ракурс. Счастлив художник, которого не ослепляют пыль житейских пустяков и соблазн бездумного подражания. Чтобы не мигая глядеть на восход солнца, надо иметь сильное зрение. К сожалению, этим качеством не всегда обладают некоторые наши молодые художники. Им кажется, что они новаторы, но они идут подчас по дороге без горизонта, рискуя прозевать рассвет.

О ПУТЯХ НОВАТОРСТВА

Вопрос о смысле и путях новаторства обсуждался на творческой конференции советских кинематографистов. Режиссер Г. Козинцев с трибуны конференции справедливо говорил, что серость ряда наших картин происходит не от забвения пластики, а от поверхностного мышления. Серость формы — итог прежде всего незнания жизни, нежелания заглянуть в глубь жизненных конфликтов. Молодежь нужно призывать помнить не о ракурсах, а глубоко думать над жизнью.

Но какая нечеловеческая сложность в выражении этих простых понятий: жизнь, человек! Мы учились выражать эти понятия патетикой искусства двадцатых годов, в тридцатые годы мы учились ясности прозы. Теперь перед нами новые задачи, ибо изменился мир, в котором мы живем.

Именно потому, что меняется мир и возникают новые связи между людьми, внимание к новому человеку неизменно остается в центре наших исканий.

Никогда еще жизнь отдельного человека не была так зависима от воли миллионов людей, а будущее народов — от силы и чести простого человека. Мы думаем, что ни современную тему, ни эстетическое ее осмысление нельзя нынче решать в отрыве от нового характера связей между людьми, возникших в результате образования мирового лагеря социализма и успехов современной науки и техники.

Кинодраматурги социалистического лагеря обязаны понимать и раскрывать историческую ответственность трудового человека, новые связи, возникшие между людьми в современном мире, искать и поддерживать новое, а не в новом искать старое, традиционное: наше искусство воинствующее, рожденное к жизни головным отрядом человечества — социалистическим лагерем.

Мы на пороге решающего этапа соревнования с капиталистическим миром. Семилетний план СССР — это программа развернутого строительства коммунизма. Великая мечта человечества станет великой реальностью в ближайшие годы, еще при жизни нашего поколения. Семилетний план предусматривает не только дальнейшее укрепление и развитие нашей материально-технической мощи и повышение уровня жизни трудящихся, но и высокий расцвет культуры и всех искусств. Сегодня мы делаем сто художественных фильмов, скоро будем делать двести и хотим делать еще больше.

Сердца советских художников отданы партии, потому что коммунизм освободит человечество от безумия, зверства и взаимного уничтожения и воздвигнет новый, справедливый мир, построенный, как говорил Маркс, не только по законам целесообразности, но и по законам красоты.

Ан. Вартанов

О природе киносценария

Читали ли вы сценарий шедшего не так давно фильма «Дом, в котором я живу»? Если читали, то вам, наверное, бросилось в глаза существенное расхождение между фильмом и сценарием. В частности, каждый из вас непременно заметит исчезновение в фильме мягкой, лирической интонации, цементировавшей весь сценарий.

Тот же вывод можно сделать из сравнения сценария и фильма «Огненные версты». Мы умышленно взяли в пример талантливые произведения кинодраматургии, произведения, получившие две главные премии Всесоюзного сценарного конкурса. В еще большей степени отличаются от своей первоосновы фильмы, снятые по слабым сценариям.

Почему фактически ни один сценарий не воплощается на экране в том виде, в каком он представлен сценаристом? Почему, читая сценарий, мы узнаем руку известного кинодраматурга, а смотря фильм, часто не чувствуем неповторимые индивидуальные черты сценариста?

Эти вопросы становятся чрезвычайно актуальными. Сейчас приходится говорить не только о количестве сценариев, как несколько лет назад, и не об отсутствии новых имен в кинодраматургии, но и об уровне профессиональной культуры сценаристов, о полной неразберихе в вопросах записи сценариев, о нерешенности, по существу, вопроса о природе образности, присущей киносценарию.

I

Кино — искусство синтетическое, это общепризнано. Однако характер синтеза многими зачастую понимается совершенно неправильно. Не учитывается, в частности, тот факт, что в кино синтезируемые искусства значительно видоизменяются (если, конечно, судить о них не внешне, а по существу выполняемых ими художественных функций). Они участвуют в кинематографе не как самостоятельные искусства.

Ведь живопись цветного кино (и графика черно-белого) не тождественна живописи и графике изобразительного искусства, актер и режиссер в кино отличны от режиссера и актера в театре, а слово в кино имеет иную природу, нежели в художественной литературе.

Не поняв этой довольно простой истины, нельзя правильно представить себе характер кинематографической образности.

Но, прежде чем начать рассмотрение природы образности прозы и сценария, необходимо коснуться термина «произведение литературы», который утвердился в нашей кинематографической практике за сценарием. В конце 20-х и начале 30-х годов велась активная борьба против вульгаризаторов от киноискусства и сторонников технологического сценария-полуфабриката, которые решительным образом отлучали кинодраматургию от искусства. Действуя, с одной стороны, по испытанному рецепту сближения с другими видами искусства и, с другой, стремясь привлечь писателей к работе в кино, противники технологистов объявили сценарий произведением художественной литературы. При этом их термин был представлен как единственная противоположность ошибочному понятию. Вопрос ставился альтернативно: либо вы признаете сценарий полноценным литературным произведением, либо вы его считаете полуфабрикатом и отлучаете вовсе от искусства. В пылу спора не успели подумать о возможности третьего пути: признания сценария полноценным произведением, но не художественной литературы, а кинематографического искусства. В этом случае под обстрелом оказались бы только ошибки технологистов — их пренебрежение художественностью сценария, но не их достоинства — приверженность к кинематографическому мышлению. Объявить сце-

Печатается в дискуссионном порядке.

нарий произведением художественной литературы — значило выплеснуть вместе с водой и ребенка.

Результатом всего этого стало резкое снижение профессионального уровня наших сценаристов при несомненном росте их «словесной культуры». Зачастую иные кинодраматурги стремились больше всего не к созданию произведения для кино, а к демонстрации своих литературных способностей. В итоге в многословном и сладкозвучном опусе сценариста невозможно было найти добротной основы для хорошего фильма.

Сценарий создается при помощи слов — и это казалось многим достаточным основанием, чтобы объявить его произведением художественной литературы. Тут явно были смешаны два близких, но не идентичных понятия: словесное творчество вообще и художественная литература. Словесное творчество, несомненно, является литературой в широком смысле этого слова. Поэтому часто говорят: сельскохозяйственная литература, химическая литература, научно-популярная литература и т. д. В отличие от этого художественная литература (эпос, лирика, драма) является собственно литературой или литературой в узком значении термина. Поэтому словесное творчество не ограничивается сферой искусства. Любое научное сочинение, любая статья, все газетные жанры и многое другое, являясь, несомненно, словесным творчеством, не могут тем не менее быть отнесены к художественной литературе.

Итак, все написанное словом должно быть рассмотрено как произведение словесного творчества. Это как бы самый общий (родовой) признак в нашей весьма, впрочем, условной классификации. Что же является следующей ступенью, ведущей к более узкой группе явлений, объединенных одним признаком? Такой ступенью служит признак искусства, признак художественности. Он шире признака собственно литературы, хотя на первый взгляд кажется тождественным ему. Доказательством этому может служить тот факт, что есть целая область словесного творчества, которая обладает признаком художественности, признаком искусства, но не может быть причислена к собственно литературе. Таковы, например, оперные и балетные либретто (не те, которые печатают в театральных программках, а настоящие), тексты для эстрады, цирка, телевидения и радио. Нельзя отказать им в художественности, нельзя отлучить их от искусства. И в то же время нет никакой возможности считать их произведениями художественной литературы в собственном, узком смысле слова. Таким образом, если идти от более общего к частному, то нужно указать на следующую последовательность: словесное творчество (род), художественное словесное творчество (вид), собственно художественная литература (подвид).

Очевидно, что вид может обладать не одним подвидом. Тогда при желании можно будет указанные нами жанры, относящиеся к искусству, но не принадлежащие к собственно литературе, размежевать внутри них по тем или иным последовательно проводимым признакам. В этом случае, несомненно, кинодраматургия составила бы единый подвид с теле- и с радиосценариями (мы, разумеется, имеем в виду художественную кинематографию и художественное теле- и радиовещание). С точки зрения эстетической все подвиды художественного словесного творчества имеют одинаковую ценность, и в этом смысле сценарий как произведение искусства ни в коем случае не может быть дискриминирован по сравнению с жанрами собственно литературы. Более того, относясь в качестве разных подвидов к одному и тому же виду, сценарий и художественная литература, несомненно, имеют некоторую общность в словесной форме выражения. Но именно то, что составляет художественную специфику вида искусства,—у кинодраматургии и у литературы разное.

Было бы полбеды, если бы сценарий считался номинально литературным жанром и даже входил в пантеон изящной словесности (мы отнюдь не одобряем ликвидации комиссии по кинодраматургии при Союзе писателей), но по существу, по природе своей рассматривался как произведение киноискусства. Такую терминологическую путаницу еще можно было бы пережить. Можно было бы считать ее некоей условностью, присущей, впрочем, почти всем терминам в искусствоведении. Однако от утверждения сценария литературным жанром сторонниками этой концепции был сделан следующий шаг (гораздо более опасный, чем предыдущий). Они стали рассматривать сценар-

ную образность в ее основе как образность литературную (здесь и дальше, говоря о литературе, мы будем иметь в виду собственно литературу, художественную литературу в узком смысле этого слова). Тем самым у сценария и литературы общими признавались не только словесная форма выражения, но и образное содержание. Вся разница между отдельными точками зрения состояла в том, что одни считали сценарную образность родственной той, которая присуща пьесе, а другие предпочитали повесть.

Между сторонниками этих двух точек зрения в послевоенное время идет довольно упорная борьба, хотя и не выливающаяся всегда в откровенную полемику. Ряд авторов из года в год продолжает утверждать, что киносценарий по природе своей — кинопьеса, другие с не меньшим упорством настаивают на поразительной близости кинодраматургии к прозе. Дело чаще всего не идет дальше поверхностных аналогий и скороспелых выводов. Причем аналогии и выводы эти отличаются удивительным однообразием. Ход рассуждений одних примерно таков: в драме — диалог и в сценарии — диалог, в драме — ремарка и в сценарии — ремарка. Следовательно, сценарий — особого рода пьеса. Другие им возражают: в прозе — описание и в сценарии — описание, в прозе разговаривают и в сценарии разговаривают. Следовательно, сценарий — особого рода проза.

Есть еще одно, третье мнение, указывающее на то, что сценарий по природе своей есть нечто среднее между эпосом и драмой. К нему зачастую склоняются и сторонники первых двух точек зрения. Так, например, А. Мачерет, сторонник того, что «признак драмы является для киносценария решающим», оговаривается несколько ниже, что «именно в сочетании обоих этих признаков (имеются в виду эпос и драма. — *А. В.*) и состоит специфическая сущность эпической кинодрамы, как особого рода литературы». Ту же самую мысль высказывает и Е. Габрилович, убежденный сторонник сближения сценария с эпосом. «Сценарий,— читаем мы в одной из его журнальных статей,— есть своеобразное соединение повести и пьесы».

Третья точка зрения не имеет никакого основания, кроме того, что грань между эпосом, драмой и лирикой, как известно, не является непроходимой, а посему в эпосе всегда есть элемент драмы, а в драме — эпоса. Кстати сказать, здесь нельзя не вспомнить слова Белинского о том, что «драматическая поэзия представляет собою слияние (конкрецию) этих крайностей (то есть эпоса и лирики. — *А. В.*) в живое и самостоятельное третие». Спрашивается: если уже сама драма представляет собой слияние эпоса и лирики, то какой смысл можно вкладывать в понятие сочетания драмы и эпоса?!

Несмотря на споры между сторонниками разных точек зрения, мы не будем рассматривать их порознь: для нас все они представляют собой модификацию одной концепции, с которой мы коренным образом не согласны. Нам одинаково чужды все эти точки зрения, ибо они основаны на ошибочном понимании сценарной образности и идут от пренебрежения к кинематографу как к самостоятельному искусству. Давая сценарию титул полноценного литературного произведения, некоторые полагают, что делают ему самый большой комплимент, какой только возможен. Очевидно, признание сценария явлением киноискусства кажется им слишком низкой ценой. Тем самым, желая всячески поднять сценарий, они унижают киноискусство, то есть невольно становятся на позиции тех, кто отрицает за кинематографом художественную самостоятельность.

Марксистская эстетика считает все виды искусства равноправными с художественной точки зрения и объясняет преимущественное развитие того или иного вида исторически. Все музы, в том числе и десятая, равны. И дело тут не в гордости за десятую музу и не в пустой терминологической игре, а в существе вопроса, в природе сценарного искусства.

Важно понять, что сценарий — именно явление искусства, то есть что он оперирует художественными образами, а не техническими указаниями по характеру съемки. Если же сценарий ничего, кроме технологии кино, в себе не содержит, режиссер создает образную систему, а не воссоздает ее. Сценарий становится лишь поводом, предлогом. Это чаще всего непоправимо вредит искусству кино. Правда, есть немало примеров, когда великолепные картины были созданы почти без участия труда сценариста, создающего образную основу фильма. Но это не значит, что они были сделаны без сценария. Просто автором сценария был режиссер.

а сценарием — съемочный план или режиссерская экспликация. В таких случаях только господство привычных представлений мешает назвать сценарием именно то, что выполняет его роль в фильме. Когда-то говорили, что «Броненосец «Потемкин» снят вовсе без сценария. Сейчас стали утверждать, что он сделан точно так же, как и всякий другой фильм, по настоящему сценарию. На самом деле неправы и те и другие. «Потемкин», несомненно, имеет сценарий, но он не таков, как, например, работа Натана Зархи над «Матерью» М. Горького. Вряд ли полторы странички текста Н. Агаджановой, легшие в основу «Потемкина», могут всерьез считаться киносценарием. Тогда бы наши представления о природе кинодраматургии еще более запутались и сделались бы совершенно расплывчатыми. На самом же деле сценарием «Потемкина» была режиссерская экспликация Эйзенштейна, опубликованная, кстати, недавно. Это отнюдь не литературное произведение, но произведение искусства. Оно оперирует образами, присущими кинематографу.

Одним из источников серьезных ошибок в понимании природы образности, присущей сценарию, является неверное представление о возможностях отдельных видов искусства.

У разных видов искусства, способных изображать одни и те же сферы бытия (например, пластику тела или мир звуков), изображение отличается друг от друга не только эстетическим материалом, из которого строится художественный образ. То есть пластика в литературном изображении отличается от живописной пластики не только тем, чем слово отличается от линии и цвета. В таком случае образность сценария, пользующегося тем же материалом воплощения, что и художественная литература, должна была бы быть тождественной образности пьесы или повести. На самом деле гораздо более важным отличием в эстетическом плане является то, которое связано со способом построения художественного образа с непосредственным и опосредствованным изображением. Для того чтобы показать разницу между тем и другим, возьмем в качестве примера какой-нибудь вид искусства,— скажем, живопись. Цвет, внешнюю форму предметов, их расположение в пространстве, пластику тел, подробности среды живопись способна передать непосредственно.

Чтобы создать ясный, целостный, законченный облик отражаемой им действительности, каждый вид искусства не ограничивается одним только непосредственным изображением и прибегает к помощи опосредствования. Оно становится возможным только при условии домысливания зрителем того, что изображено непосредственно. При помощи внешних черт персонажей живописных полотен мы узнаем (вернее, догадываемся) об их характерах. Мимика лиц позволяет предположить, пусть в самой общей форме, мысли людей...

Сочетание непосредственного и опосредствованного изображения составляет образную ткань, свойственную каждому виду искусства и определяющую его специфику. Понятия непосредственного и опосредствованного изображения становятся особенно важными в киноискусстве, так как на примере сценария хорошо видна принципиальная разница между разными формами словесной выразительности. Ведь для сторонников сценария как произведения литературы мнимая одинаковость природы выразительности кажется основным аргументом в пользу их правоты. Если же сравнить литературную и сценарную выразительность по сочетанию в них непосредственного и опосредствованного, то легко заметить, что кинематограф почти во всем противоположен литературе. Непосредственное в кино — зримость внешних форм, движение, цвет, живой человеческий голос и т. д.— все это выражается в литературе только опосредствованным путем. И наоборот: то, что в литературе непосредственно (внутренние раздумья персонажей и автора, их комментарии и т. д.), почти целиком составляет в кино сферу опосредствования.

Естественно, что прозаик должен учитывать возможности непосредственного и опосредствованного изображения, присущие литературе, а сценарист — кинематографу. Поэтому сценарист создает свои словесные образы, имея в виду совсем иные выразительные возможности и ограничения, чем те, которые стоят перед прозаиком. Сценарист, например, имеет в виду, что его текст будет воплощен на экране актером, поэтому создает свои образы в расчете на это. Талант актера, показ реальной среды действия, живая реакция окружающих — все позволяет снять часть образной нагрузки со слова и перенести ее на другие компоненты кинематографического

зрелища. И наоборот: кинодраматург, сознавая, что его комментарии по поводу поведения персонажей не могут быть непосредственно (как в литературе) воплощены на экране, не обращается во избежание этого к чисто литературной форме лирического отступления. Он выражает то же самое путем опосредствования. Для этого сценарист должен найти такие детали среди тех, что доступны непосредственному постижению, которые **способны навести зрителей на мысли, выражаемые прозаиком непосредственно, в форме авторского комментария.**

II

В конце 20-х—начале 30-х годов в нашей кинодраматургии наблюдалось увлечение эмоциональным сценарием. Оно окончилось после неудачных попыток крупнейших режиссеров осуществить на экране творчество А. Ржешевского. С тех пор никто всерьез не задумывался над сущностью ошибок эмоционального сценария. И главное, никто не обратил внимания на то, что сейчас известная часть наших сценаристов повторяет те же самые ошибки.

Основой выразительности, используемой в эмоциональном сценарии, служит впечатление, оставляемое предметом, а не сам предмет. Уже одно это способно начисто лишить сценарий кинематографической образности. Если отбросить в сценариях Ржешевского восторженные эпитеты, постоянно указывающие на необыкновенность его героев и среды, в которой они действуют, то останется тот предметный каркас, который обнажит намерения сценариста, ибо только он может быть воплощен на экране. И тогда выяснится, что намерения сценариста сами по себе не содержат материала и возможности для той патетики, которая заложена в эпитетах и описаниях: действенный стержень оставляет зрителя спокойным.

Эпитеты не могут быть непосредственно переданы на экране. Эпитет — это результат сложившегося отношения, оценки. Когда прозаик пишет о человеке «замечательный», «удивительный» или даже «потрясающий», то он именно таков. Ведь автор имеет право сообщить свое собственное мнение о человеке, не подтверждая его доказательствами. Когда те же эпитеты принадлежат сценаристу (а мы их извлекли из сценариев Ржешевского), то необходимо, чтобы они в какой-то мере были воплощены **непосредственно.** Поскольку комментарии в киноискусстве не доходят до зрителя, оставаясь в распоряжении создателей фильма, то они неспособны придать характеру человека те качества, которые в них обозначены. С другой стороны, если в последующем ходе событий сценарист подтверждает свой эпитет, доказав, что этот человек действительно потрясающий (и это проявляется в его поведении на экране), то сто́ит ли вообще употреблять эпитет, нужен ли он в таком случае?

Приведем наугад начало одного из послевоенных сценариев:

«Прилетевший с моря ветер колеблет согнувшиеся под тяжестью плодов ветви фруктовых деревьев.

Удивительно, сколько созрело яблок на этой яблоньке, взятой в тесный хоровод деревьями инжира!

Яблоки! Вот они, с одного бочка румяные, с другого — золотистые, словно пропитанные солнцем.

На них можно посмотреть и поближе, но беда — мешает забор, сложенный из крупного камня».

Это «С песней по свету» Б. Ласкина и Н. Рожкова, людей опытных и в литературе и в кинематографии. Если бы мы не указали на это, отрывок мог бы сойти за пародию на Ржешевского. В нем тоже впечатление от предмета подменяет показ самого предмета. Ведь не написали же авторы: «На яблонях созрело много плодов»! Это, очевидно, не выражало того, что они хотели сказать. Система эмоционального воздействия на читателя тоже похожа на прием Ржешевского. Слово «удивительно», а также восклицание насчет яблок убеждают в этом. Последнее даже еще более ненужно в отношении кинопроизведения и является просто данью дурным литературным представлениям. Доказать это нетрудно: в третьем абзаце авторы говорят о яблоках с той степенью подробности и приближения, которые соответствуют только крупному плану. А в следующей фразе отрицается все, на что было указано в предыдущей. Получается, что зрители видят яблоки издали и, понятно, никак не могут рассмотреть их золотисто-румяные бочка. Кстати сказать, в черно-белом фильме (а сценарий писался для студии, не производившей цветных фильмов) ни золотистость, ни румяность как таковые переданы быть не могут.

Им суждено остаться тем, чем они были с самого начала, — литературными красотами. Таким же литературным образом является и образ яблоньки, взятой в тесный хоровод деревьями инжира. Это, кстати, великолепный пример разницы между зримостью, присущей литературному по природе своей образу, и кинематографической зримостью. С точки зрения литературных представлений тесный хоровод деревьев — яркий зрительный образ. С позиции фиксирующей кинокамеры это вообще не образ, так как хоровод деревьев едва ли может быть воспринят в кино. Можно, правда, отказаться от воплощения литературной метафоры и попытаться просто изобразить одно дерево в окружении других. Но для этого нужно поместить аппарат где-то в поднебесье, а с такого расстояния уже невозможно различить, какое дерево — инжирное, а какое — яблоня. В результате получится не дерево одной породы, окруженное деревьями другой породы, а просто группа деревьев. Так окончательно разрушается образ, созданный авторами. Он, впрочем, и не мог уцелеть под напором жестких требований экрана.

Единственное, чего может достичь яркий литературный образ, содержащийся в сценарии,— это воздействовать эмоционально на режиссера, заразить его каким-то ви́дением мира. А что это, как не эмоциональный шифр? Поэтому перед современным сценаристом, понимающим свои задачи именно так, стоит та же сложная проблема, что и перед последователями и соратниками Ржешевского: найти режиссера, полностью разделяющего с кинодраматургом его творческую концепцию, отличающегося таким же ви́дением мира. Ведь такой сценарий, если он попадет в руки человека, исповедующего в искусстве несколько иные (не говоря уже о противоположных) взгляды, теряет всякое воздействие. Его сила, состоящая в яркой эмоциональной окраске сценарного материала творческой индивидуальностью его автора, в своеобразии оценок и подробностей, превращается в бессилие. Личность режиссера, не принявшего творческое ви́дение мира, присущее сценаристу, входит с ним в противоречие. Но поскольку (как это было и в эмоциональном сценарии) режиссер зачастую вынужден на основе материала, представленного кинодраматургом, писать настоящий сценарий, то судьба будущей картины находится целиком в его руках. Мы видели, как по-разному может быть понят яркий литературный образ взятой в хоровод яблоньки. В зависимости от своих взглядов и темперамента различные режиссеры выбрали бы разные творческие решения. А от этого образ уже перестал бы принадлежать сценаристам, став исключительно творчеством режиссера. Автором всей художественной ткани, в том числе и фактическим автором сценария, становится в таком случае режиссер.

Кстати сказать, в противном случае, если автор сценария сумеет внушить режиссеру свое ви́дение мира, это способно привести к подавлению индивидуальности режиссера и к узурпации его прав сценаристом. Тем самым сценарист становится фактически и режиссером. Опять у фильма вместо двух основных авторов оказывается один.

Редкие случаи настоящего творческого содружества и должного взаимодействия между сценаристом и режиссером связаны чаще всего с длительным сотрудничеством близких друг другу художников. Поэтому не случайно, скажем, удаются те из фильмов, снятые по сценариям Е. Габриловича, которые попадали в руки режиссеров, работающих с ним много лет подряд: Ю. Райзмана («Последняя ночь», «Машенька», «Коммунист») и М. Ромма («Мечта», «Убийство на улице Данте»). Картины, снятые другими режиссерами по сценариям того же Габриловича («Над Неманом рассвет», «Овод» и другие), как небо от земли отличаются от вышеперечисленных. Их сценарии, если судить по картинам, очень невысоки по своему художественному уровню. И кто знает, возможно, что причиной такого впечатления послужило разногласие между сценаристом и режиссерами, не знающими и не принимающими его творческой индивидуальности. Может быть, и эти сценарии Габриловича написаны на обычном для него литературном уровне, но не сумели эмоционально «заразить» режиссера, и тот при сочинении своей версии сценария выдвигал совершенно иной творческий принцип, который разрушал образную систему, созданную сценаристом.

Мы не можем ручаться, что с этими фильмами по сценариям Габриловича дело обстояло в точности так, как мы описали. Тем более что он отнюдь не самый «литературный» из наших сценаристов, хотя является в своих теоретических выступлениях наиболее горячим сторонником сценария как лите-

ратурного произведения. Зато история со сценариями М. Смирновой вполне очевидна. Все они (мы имеем в виду ее трилогию «Сельская учительница», «Сельский врач», «Полюшко-поле») написаны одним творческим методом, кстати сказать, предельно литературным. На наш взгляд, все три сценария по художественному уровню своему разнятся гораздо меньше, чем фильмы, получившиеся: первый — великолепным, второй — средним и третий — неудачным. Сценарии, близкие друг другу по духу, стали поводами к столь разным картинам потому, что они своими качествами произведения, призванного эмоционально заразить режиссера, давали повод режиссерам для разночтений в зависимости от темперамента и художественных идеалов читающего. И не того обязательного разночтения, без которого невозможно подлинное искусство кино, где от личности режиссера зависит очень многое. Нет, сценарии Смирновой т о л к а л и режиссеров к разночтениям, делали эти разночтения н е п р е м е н н ы м и. Если сравнить работу М. Донского, С. Герасимова и В. Строевой, то можно убедиться в этом. Фильмы получились столь разными, что при попытке найти общий знаменатель приходится констатировать, что знаменатель этот чрезвычайно мал.

Конечно же, все три режиссера строили свои образы не на песке и взяли что-то из сценария (по крайней мере ситуацию, диалог, общее решение человеческих характеров и т. д.). Но каждый из них настолько гипертрофировал какую-либо из частных для Смирновой образных линий, что сценарий фактически становился новым произведением искусства. Донской, пожалуй, единственный уловил самую сильную сторону дарования Смирновой: мягкость, задушевность и в то же время широту ее интонаций, близость к фольклору. Герасимов больше всего подчеркнул присущую произведениям сценаристки драматургическую аморфность, почти бессюжетность, монотонность, связанную с передачей действительности как единого и нерасчленимого жизненного потока. Строева увидела самую слабую сторону в творчестве Смирновой — приверженность к мелодраматическим и сентиментальным краскам и решениям. Что очень важно отметить — эти черты являются о б щ и м и д л я в с е х т р е х с ц е н а р и е в, хотя ни в одном из них не превалируют столь очевидно над другими, как это случилось в фильмах. Даже в лучшей картине, если напрячь память, можно вспомнить удачно приглушенные режиссурой нотки сентиментальности (история Прова, финал картины). С другой стороны, в худшей картине есть черты лучшей. Конечно, не в самой картине (иначе она не была бы худшей), а в опубликованном сценарии. Уже начало его: «Ой, как гулял ветер по улице колхоза «Волна Революции»! Как мела поземка у домика с палисадником, где в крохотной комнатке спала в то раннее утро агроном Чернышова!»,—свидетельствует о том, что и в последнем сценарии Смирновой сохранены свойственные автору «Сельской учительницы» лиризм и широта интонаций. И это же начало с неопровержимой определенностью указывает на заимствование у литературы ее выразительных особенностей.

Приведенные фразы не дают режиссеру точного указания на построение изображения. Казалось бы, логичнее всего начать фильм по такому сценарию с ряда кадров, изображающих пургу, разразившуюся на улицах колхоза. Но тут же встают еще две задачи, которые мимоходом ставит сценарист, не говоря, как их следует решить. Мы имеем в виду показ времени (раннее утро) и места (колхоз «Волна Революции»). Сценаристка настолько беззаботно отнеслась к этим проблемам, что режиссер остается в недоумении: нужно ли, скажем, в первых кадрах, дать дощечку с надписью-названием (этим довольно искусственным приемом и воспользовалась Строева) или можно рассчитывать на то, что в ходе повествования зритель узнáет название колхоза?

Иногда, впрочем, Смирнова ставит перед режиссером такие невыполнимые задачи, на какие не решался даже эмоциональный сценарий. Мы воспроизведем довольно большой кусок из сценария, где наряду с литературно ярким (но кинематографически статичным) описанием автор прибегает к психоанализу, невоплотимому в кинематографической образности:

> «Дальше шел он. (Главный агроном Савицкий.—*А. В.*) *Кланялись ему колосья, будто просили вызволить из беды. Вдруг ухо уловило громок,— а может, это просто машина проехала по неровному деревянному настилу моста?* Савицкий оглянулся.
>
> *Нет*, на дороге пусто.
>
> Снова *забубнил* гром.

Савицкий посмотрел в ту сторону, где недавно приметил он облачко-*крошку*. Теперь это было уже не облачко, а туча, которая, *лиловея*, набухая, грозно двигалась прямо на него и гнала впереди себя ветер. Ветер налетел на поле, зашатал во все стороны *застигнутые врасплох* колосья, пригнул их к самой земле и отпустил. *Фиолетовый бич* молнии *рассек небо пополам* и осветил все до самого горизонта.

Ударил гром, и *показалось — это именно он загасил дневной свет*».

Каждый абзац приведенного нами куска таит в себе буквально бездну противоречий, сложностей, а подчас и тупики для режиссера. Мы выделили те места, которые неизбежно исчезнут при воплощении на экране, и не нужно быть изощренным читателем, чтобы понять, что это — лучшие места куска. Обращают на себя внимание фразы, которые не уступают хорошей прозе. Одушевление качающихся колосьев, застигнутых затем врасплох шалуном-ветром; облачко-крошка, ставшее грозной тучей; бубнящий гром, одним духом загасивший дневной свет,— все это создает очень красивый пейзаж. Но, повторим уже в который раз, пейзаж л и т е р а т у р н ы й. Он литературен, потому и неосуществим на экране не только из-за обилия сравнений, которые после ранних картин Эйзенштейна никто не решался воплощать н е п о с р е д с т в е н н о (в том числе и сам Сергей Михайлович) или из-за эпитетов и метафор. Все это было в любом эмоциональном сценарии, и уже стало тем необходимым налетом литературности, которая есть даже в хороших, по-настоящему кинематографических сценариях (впрочем, подобные места режиссеры давно научились не принимать всерьез). Пейзаж Смирновой неосуществим на экране потому, что главная художественная задача (состоящая, кстати, не в показе самой грозы, а в процессе ее приближения) решена посредством психоанализа главного героя, психоанализа, который никак не может быть признан кинематографическим по характеру своей образности. Здесь речь пойдет не о затруднениях в н е п о с р е д с т в е н н о м изображении, но и о невозможности даже о п о с р е д с т в о в а н и я. Как должен догадаться зритель, что в громе, услышанном Савицким, ему померещился звук машины, п р о е х а в ш е й по н е р о в н о м у д е р е в я н н о м у н а с т и л у м о с т а? В связи с этим может ли понять сидящий в зале, почему вдруг оглянулся Савицкий? Сценаристка, возможно, рассчитывала на то, что зритель, сопоставив в своем сознании негромкий звук грома со взглядом внезапно обернувшегося агронома, догадается о сравнении, промелькнувшем в мозгу Савицкого. Но даже если и считать возможным столь сложное опосредствование, то в лучшем случае — при сопоставлении слабого, рокочущего звука грома с обернувшимся внезапно человеком и пустой дорогой — в сознании зрителя может возникнуть мысль о рокоте автомобильного мотора, а не о шуме деревянного настила.

Свидетельством тому, что ассоциирующая мысль зрителя идет по кратчайшему пути, может служить другой эпизод из сценария Смирновой, где она правильно использует это свойство человеческого мозга. Описывая сцену, когда председатель колхоза Елизавета Ивановна узнала об уходе от нее любимого человека, сценаристка добавляет: «Известие огорошило женщину, хотя внешне это проявилось только в том, что она на ночь глядя затеяла мытье полов, но, не домыв, бросила, подошла к зеркалу и долго глядела на свое изображение. Ее собственное лицо показалось ей старым и скорбным».

Конечно, форма записи у Смирновой предельно некинематографична. Ее не интересует, в какой последовательности и как будут сняты кадры, составляющие сцену, основное событие отошло на второй план, став придаточным предложением в сложной грамматической конструкции, вопросы времени не очень согласованы с событиями,—но не это главное для нас. Важно то, что Смирнова нашла кинематографический по своему содержанию образ и воплотила его в действие, которое позволило зрителям понять невысказанную мысль Елизаветы Ивановны. Сценаристка употребляет то же самое слово «показалось», которое дважды неудачно использовано ею в предыдущей сцене. Но здесь оно в сочетании с внезапным уходом любимого человека, мытьем полов, затеянным для того, чтобы хоть чем-нибудь отвлечься от тяжелых дум, и рассматриванием себя в зеркале дает неожиданный эффект: зритель понимает, о ч е м думает эта женщина, глядя на свое лицо. И здесь, конечно, вступают в силу привычные человеческие ассоциации. От женщины ушел человек, которого она любит. Он ушел к своей бывшей жене. Та

моложе и красивее покинутой—это известно зрителю. Но даже без этих сведений понятно, что́ происходит в сердце и мыслях женщины, когда другая предпочтена ей и когда перед нею—зеркало. Понятно, что́ она думает, глядя на свое лицо: старое и не очень красивое. Таким оно кажется в подобные минуты даже молодым и красивым женщинам.

Итак, кинематограф, апеллируя к ассоциациям, обращается по преимуществу к ближайшим и наиболее тесно связанным с предметом признакам. И поскольку кинематограф, в отличие от литературы, ничего неспособен специально разъяснять, а фильм не может быть, как книга, которую позволительно перелистывать и перечитывать, дважды просмотрен в самых трудных для понимания местах, — эти ассоциации *должны касаться хорошо знакомых любому зрителю явлений.* В обиходе, например, человек слышит рокот автомобильного мотора в бесконечное число раз чаще, чем гул деревянного настила моста: поэтому он домысливает «мотор», а не «настил». В литературе, где звуки *называются, а не звучат,* проблема неузнанности звука не может даже стоять. Поэтому сравнения могут быть самые изощренные, ибо они происходят *в мозгу литературного персонажа* и сообщаются писателем. В кинематографе сопоставление должно появиться (если только о нем не рассказывает персонаж словами) *в мозгу зрителя.* Следовательно, задача сценариста (а вслед за ним и режиссера) состоит в том, чтобы так подобрать, сгруппировать и показать *внешние обстоятельства, сопутствующие мысли персонажа, чтобы для зрителя стала ясной и сама мысль.*

Сценарная образность в принципе отличается от литературной тем, что ее *форма бытия—экранная и не может быть в полной мере воспринята при чтении.* В эмоциональном сценарии, а также в произведениях сторонников литературности сценария художественный образ рассчитан именно на процесс чтения. Главным читателем эмоционального сценария был режиссер. Его-то и должен был покорить кинодраматург. Современные сценаристы ставят себе еще более широкую цель—покорить массового читателя, причем зачастую делают эту цель основной. Режиссера нынешние кинодраматурги не больно жалуют. В результате сценарии легко читаются, как литературные произведения, но с трудом ставятся режиссерами (которые в своей экспликации, по существу, создают кинематографический вариант произведения, полученного для работы) и, наконец, с еще большим трудом воспринимаются зрителями, которым приходится буквально пробираться к художественному смыслу сквозь мешанину оставшейся от сценария литературщины и привнесенных режиссером для спасения картины ракурсов и панорам, мало вяжущихся с ее содержанием, не вытекающих из самой сути образной системы.

III

Некоторые кинематографисты категорически несогласны с тем, что могут быть области человеческой мысли (не говоря уже обо всем остальном), невоплотимые непосредственно в кино. Исходя из предпосылки, что «техника съемки достигла сейчас такого развития, когда любая, самая сложная деталь пейзажа, обстановки, психологического состояния героя может быть передана на экране», Е. Габрилович всерьез утверждает, например, что в кино может быть передан без помощи диалога следующий отрывок из чеховской «Дамы с собачкой»:

«В Ореанде (Гуров и Анна Сергеевна.—*А.В.*) сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, который ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

Мысли, высказанные Габриловичем, являются доведением до логического конца концепции литературной образности киносценария. Здесь уже поставлены все точки над «i». Автор пытается доказать, что образность прозы и *немого* кинематографа имеет одну и ту же природу. Поэтому даже лишенный слова кинематограф способен полностью исчерпать образное содержание самого сложного прозаического куска.

Вывод Габриловича относительно отрывка из Чехова зиждется на преувеличении им

роли описательных элементов в киносценарии. Справедливо полемизируя с той точкой зрения, которая видит в искусстве сценария лишь диалог, скрепленный протокольными ремарками театрального типа и указаниями на многочисленные диафрагмы и затемнения, Габрилович в свою очередь впадает в другую крайность. Борясь с тем обеднением, которое ждет сценарий на пути уподобления его театральной драме, он предпочитает другое уподобление. Но, как гласит народная пословица, «хрен редьки не слаще». Уподобление, принятое на вооружение Габриловичем, страдает точь-в-точь теми же недостатками, как и то, которое он совершенно справедливо отвергает. Переименовав сценарную ремарку, назвав ее п р о з о й в сценарии (в отличие от диалога) и объявив ее всесильной, Габрилович тем самым снял последний барьер между прозой и кинодраматургией.

Вопрос о ремарке, наверно, наиболее запутанный из всех, касающихся сценарного творчества. Если в отношении диалога сегодня нет двух мнений, то от понимания сущности и места ремарки в кинодраматургии зависит во многом, какой общей позиции придерживается теоретик или сценарист. Одни считают функцию ремарки в кино ничем не отличающейся от таковой в театре, другие, напротив, призывают создавать целые партитуры—отдельно звуковые, отдельно событийные; третьи полагают, что основная цель ремарки—помочь актеру осуществить свою роль и воплотить ярко образ; четвертые, подобно Габриловичу, сводят ремарку к прозе, не ограничивая ее какими-либо специальными задачами. В зависимости от понимания ремарки сценарий сближается одними с пьесой, другими—с повестью, третьими—с пьесой и повестью вместе.

Мы приведем два примера, свидетельствующих о различной природе ремарки в литературе и киносценарии. Для того чтобы сопоставление было наглядным, мы возьмем ремарки, имеющие одинаковую цель—передать на экране холод зимнего утра. Первый отрывок—из знакомого нам сценария Смирновой «Полюшко-поле»:

> «Ветер хлестнул и обжег лицо, захватил дыхание, ударил в спину и едва не столкнул с крыльца. Девушка наощупь прикрепила к валенкам лыжи и пошла скользить во мраке вдоль спящего села.
>
> Ну и ветрило! Чтобы двигаться вперед, нужно перегнуться почти вдвое, и такое чувство, будто лбом упираешься в холодное железо, и лицо начинает мучительно ломить.
>
> Нет, баба Дуня правильно сказала насчет платка—нужно закутать лоб и нос, иначе обморозишься».

Второй отрывок из сценария немого фильма «Дом в сугробах» Б. Леонидова. Действие происходит зимой. Стоят сильные морозы. В доме композитора давно не топлено. Перед сценаристом стояла задача сообщить зрителям, что холода достигли предела. Как он это делает? При помощи простой ассоциации. В сценарии мы читаем:

> «99. Кухня композитора. 3 пл. Входит композитор. Остановился.
>
> 100. Кухня композитора. 1 пл. Смотрит на ...
>
> 101. Кухня композитора. Кр. ... раковину. В раковине кошка с котятами.
>
> 102. Кухня композитора. 2 пл. Композитор тяжело вздохнул. Уходит».

Зритель сразу же догадывается, что воды, очевидно, в раковине уже давно нет, раз кошка успела поместиться там с новорожденными котятами. Связывая эту ассоциацию с сильными морозами, о которых он уже знает, зритель делает для себя вывод, что, очевидно, морозы стали еще сильнее и вода в трубах замерзла.

Мы специально взяли двух неравных «конкурентов»: сценарий 20-х годов, когда техника и искусство кино были еще в стадии рождения, сценарий, написанный в духе технологистов, предельно скромно, совершенно не литературно,—и произведение звукового кино 50-х годов, сделанное в эпоху почти беспредельных возможностей кинематографа. И тем не менее в сценарии 20-х годов дан подлинно кинематографический образ холодной зимы, а в произведении наших дней мы находим лишь ее литературное описание. В приведенном отрывке из «Полюшко-поле», есть, казалось бы, все, чего требуют от ремарки сторонники сценария как литературного произведения. И в то же время попробуйте ответить на вопрос: что следует снимать по этому отрывку? И будет ли то, что можно снять, исходя из сценария, к и н е м а т о г р а ф и ч е с к и м о б р а з о м х о л о д а? Ничего, кроме психоанализа, эффектных литературных сравнений («будто лбом упираешься в холодное железо»), да эмоций в духе Ржешевского («Ну и ветрило!») в при-

веденном отрывке не найти. Как мы уже неоднократно убеждались, ничего из перечисленного на экране не увидишь. У режиссера останется испытанный способ передать ощущение холода через растирание варежкой носа и щек, через показ девушки, дующей на закоченевшие руки, и тому подобные сотни раз встречающиеся банальности. В сценарии Смирновой, как и во многих других современных произведениях наших кинодраматургов, ремарка действительно перестала отличаться от прозы, как того требует Габрилович. Но вместе с этим приобретением пришла к сценаристу и большая потеря—потеря кинематографичности.

В сценарии Леонидова найден интересный, свежий экранный образ. Он хорош вопреки своей аскетической словесной форме. Нам сценарий Леонидова может показаться скорее режиссерской экспликацией, чем авторским сценарием. Впрочем, много ли приобрел бы отрывок, если бы он был изложен чисто литературными средствами?! Если бы сценарист подробно и умилительно описал масть, кличку кошки, назвал ее хозяев, сообщил количество котят и подробности поведения каждого из них в раковине, указал на детали обстановки кухни, а также вдался в психоанализ и выяснил все мысли композитора по поводу увиденного и т. д. и т. п. (ибо пути сценариста, вставшего на стезю подражания прозаику, неисповедимы), то вряд ли все эти ненужности, называемые благородным именем кинематографической ремарки, намного усилили самый художественный образ.

Поклонение прозе подчас ведет к узурпации сценаристом режиссерских обязанностей. Действительно, если вникнуть в суть ремарки в прозе, то станет очевидным, что писатель является как бы сценаристом и режиссером одновременно. Дело в том, что прозаик создает законченное произведение, не рассчитанное на интерпретацию, поэтому он сам является единственным интерпретатором своих образов. Сообщая о событиях или передавая диалоги героев, прозаик знает, что между ним и читателем нет никого: ни режиссера, ни актера. В театре и кинематографе характер творчества — коллективный. Таким же автором фильма, как и сценарист, является режиссер. Большую роль играют оператор, актеры, художник, композитор. Каждый их них вкладывает свою лепту в общее дело, каждый в чем-то усиливает образ, предложенный сценаристом. Прозаический образ — это результат творческого акта, образ в сценарии—только его начало. Наивно требовать от начальной стадии того, что может дать лишь окончание. Но даже если найдутся сценаристы, которые станут всерьез спорить с прозаиками в завершенности повествования, то найдутся ли творческие работники-кинематографисты, которые захотят заниматься чисто технической работой? И в самом деле, что остается делать режиссеру и всему коллективу, если уже в сценарии, в ремарках предусмотрено, где и как они должны искать и что находить? Тем самым задачей съемочного коллектива будет простое, техническое закрепление всех компонентов, найденных и решенных сценаристом. Оператор в таком случае превращается в фотографа, актер—в статиста, художник—в разрисовщика, режиссер—в технического распорядителя съемок. Все работники кинематографии фактически перестают быть художниками, так как они ни в коей мере не творят, не создают художественных образов. Габрилович в одной статье так и пишет: «... если сценарист претендует (и справедливо!) на высокое звание писателя, то не только диалог, но и все художественные элементы, составляющие фильм, должен создать именно он, а не перепоручать это кому-то другому». По законам формальной логики Габрилович абсолютно прав: действительно, если признать сценариста писателем-прозаиком, то нужно совершенно согласиться и с узурпацией им всех художественных функций (особенно режиссерских). Для того чтобы найти ошибку, нужно исследовать не силлогизм, а его основную посылку. Поставив под сомнение «если» Габриловича, мы придем к выводу, что работа сценариста в кино коренным образом отличается от работы прозаика, а сценарная ремарка—от прозаической.

Основные защитники точки зрения на ремарку в кино как на элемент прозы—это либо режиссеры, являющиеся одновременно и сценаристами (С. Герасимов, И. Хейфиц, М. Ромм), либо сценаристы, работающие над своими произведениями обычно в сотрудничестве с режиссером (Е. Габрилович). Их позиция от указания на это обстоятельство становится несколько понятнее: ведь, создавая сценарий для себя, они непременно думают и над будущим режиссерским решением. Мало того, у многих из них сценарный замысел с самого начала зреет, формируется как неразрывный с режиссерским. Но творчество

этих кинематографистов является скорее исключением, чем правилом. Поэтому режиссеров, не пишущих сценариев и теоретических статей, не могут удовлетворить литературные взгляды на природу сценарной образности, на функцию ремарки. Недаром Е. Дзиган решительным образом возражал С. Герасимову, который, по его словам, в докладе на Втором съезде писателей рекомендовал «писателю подменять собой съемочный коллектив, режиссера и даже... одевать и гримировать актеров!»

Некоторые склонны свести всю проблему киноремарки к вопросу о том, как писать: сжато или подробно. В конце концов дело не в количестве слов, и, конечно, неправ С. Герасимов, утверждающий, что «если в сценарии 120 страниц, режиссер, не читая его, имеет основание сказать, что здесь 25—30 процентов лишнего...». Именно потому, что сценарий—не литературное произведение, его объем измеряется не количеством слов, строк или страниц. Сценарий—явление киноискусства, определяющееся законами построения кинофильма, особенностями его жанров. Они и время демонстрации картины—время киносеанса—определяют объем сценария. А количество затрачиваемых на него страниц может колебаться в зависимости от особенностей индивидуальной творческой манеры. Ромм считает нормальным для себя размером сценария 60 страниц, Герасимов—80, а Довженко—100. В то же время Чарли Чаплин, которого нельзя упрекнуть в склонности к литературному объяснению природы сценарной образности, пишет сценарии, достигающие 500—700 страниц. Это, конечно, сочетание сценария с самой подробной режиссерской экспликацией.

Итак, очевидно, главную опасность представляют не увеличение размеров сценария, не склонность иных сценаристов сделать свое произведение удобочитаемым, а преобладание литературного мышления над кинематографическим. Сценарии Довженко, например, многословны и очень хороши в чтении, но природа их кинематографическая. Поэтически-песенный склад творчества Довженко кажется некоторым исследователям результатом преобладания в его искусстве литературного мышления. На самом же деле это приверженность, с одной стороны, к романтике, а с другой—к предельно широким обобщениям в кино, обобщениям, родственным высокой гражданской поэзии. Когда читаешь сценарии Довженко, убеждаешься, что их эстетическая цель состоит не в том, чтобы «заразить» режиссера или восхитить читателя. Их основная задача—поразить зрителя: образы Довженко приобретают наибольшую выразительность на экране.

Теоретики сценария как явления литературы, понятно, исходят в своих рассуждениях из того факта, что характер мышления сценариста должен быть литературным. Поэтому они считают, что творческий процесс создания кинокартины распадается на два этапа: первый из них—написание сценария—связан с появлением литературного произведения, литературных образов, второй—постановка фильма—с переводом литературных образов на язык кино. Такую мысль неоднократно высказывали с тех пор, как появилась концепция, ставившая знак равенства между сценарием и литературой. И высказывали ее в самой категорической форме. «Режиссер,—читаем мы в довоенной книге А. Чиркова «Очерки драматургии фильма»,—обязан (помимо раскадровки, разделения планов и т. д.) перевести на язык кино литературный сценарий». И если в этой фразе автор не раскрывает своего понимания термина «перевод на язык кино», то в другом месте он высказывается определеннее: «Писатель вправе обратиться к специфически словесным средствам описания и требовать, чтобы режиссер нашел для этого описания соответствующие пластические образы». Здесь уже не может быть сомнений относительно того, что различие между сценаристом и режиссером определяется разницей между литературным и кинематографическим мышлением. Спрашивается: если режиссер должен найти пластические (читай: кинематографические, экранные) образы, соответствующие специфически литературным, то можно ли доказать теоретически, что каждому литературному образу соответствует всего один—экранный? Другими словами, речь идет об определенности образного мышления, подвергающегося переводу из сферы одного вида искусства в другой. Есть ли гарантия, что кинообраз будет иметь какое-либо отношение, кроме косвенного, к литературному образу сценария, соответствующему ему? Очевидно, что на оба эти вопроса следует дать отрицательные ответы. Сценарий в таком случае—хотят этого сторонники его литературной природы или не хотят—будет низ-

веден до положения простого «эмоционального возбудителя» режиссера; только в отличие от Ржешевского кинодраматург даже не будет стремиться членить свое повествование на куски, соответствующие кинокадрам. Два этапа создания фильма будут не продолжением, а опровержением один другого. Согласившись с определением С. Герасимова, что «режиссер кино—это такой художник, который способен с предельной конкретностью выявить образное содержание литературного произведения», нельзя не прийти в конечном итоге к следующему выводу: «в известном смысле режиссура есть тот же творческий процесс, что и литература, только протекающий в обратной последовательности». Если писатель перерабатывает конкретные впечатления от окружающей действительности в словесные образы, то режиссер, согласно точке зрения Герасимова, как бы возвращает литературным образам сценария их конкретность. Однако новая конкретность может быть тождественна той, которая вдохновила сценариста и к воссозданию которой он призывает на помощь режиссера, лишь в тех редких случаях, когда сценарист и режиссер воплощены в одном человеке. Поэтому мысль Герасимова довольно верно вскрывает характер творческой деятельности самого автора, но неправомерно претендует на установление общей закономерности. Во всяком случае, если в практике Герасимова нельзя «метафизически делить процесс создания кинофильма на сценарный и постановочный: это один цельный и сквозной процесс», то только потому, что Герасимов-режиссер продолжает дело в том же направлении, в каком оно начато Герасимовым-сценаристом. У других режиссеров, которые переводят на язык кино литературные образы, созданные не ими, второй этап творчества резко противостоит первому. Он начинается с разрушения литературной образности сценария и создания кинематографической образной системы. Только те, кто не видит принципиальной разницы между литературным и кинематографическим образами, могут считать процесс перевода процессом воплощения сценария на экране. На самом же деле этот процесс — п е р е в о п л о щ е н и е. И понятно, что сторонники сценария как литературного произведения, стремящиеся в своих высказываниях всячески поднять значение кинодраматургии в кино (в этом субъективном желании им нельзя отказать!), дают в результате повод к ее умалению.

IV

Представьте себе теоретика, который рассуждал бы об архитектуре следующим образом: архитектор, делающий проект здания, пользуется карандашом и бумагой, рисуя подобно графику; поэтому можно сказать, что все архитектурные образы существуют в проекте как образы графического искусства. Мы специально перефразировали слова В. Сутырина, заявившего еще в начале 30-х годов, что «все зрительные образы существуют в сценарии как образы литературные», так как аналогия сценария с архитектурным проектом, на наш взгляд, может быть плодотворной. Делая проект, архитектор не имеет в руках того материала, в котором будет реализована его творческая мысль: камня, железобетона или дерева. Как и график, он пользуется линией и цветом. В связи с этим встает вопрос: может ли блестяще нарисованный, но банальный по мысли и небрежный в технических расчетах архитектурный проект претендовать на высокое звание искусства? На наш взгляд, не нужно обладать специальными знаниями в архитектуре и строительстве, чтобы отрицательно ответить на этот вопрос.

Архитектор мыслит не линиями и цветом, как график, а объемами и теми материалами, из которых будет сооружено здание. Он мыслит архитектурными образами. Он видит в своем воображении осуществленный проект. Но для того, чтобы его видели и другие, в частности строители, которым предстоит осуществить замысел архитектора в материале, необходимо в какой-либо условной форме записать, зафиксировать результат творческих усилий автора. Такой формой фиксации архитектурного образа и является выработавшаяся в ходе истории зодчества традиция делать чертежи, рисовать здание на бумаге.

Сценарий, как и чертеж архитектора, является п р о о б р а з о м, п р о е к т о м, выполненным, однако, в с л о в е. Можно было бы пытаться зафиксировать кинообразы сценария в иной форме (так, в эпоху немого кино были случаи, когда сценарий рисовался в виде отдельных картинок-кадриков, то есть точно так, как их видел затем зритель на экране; впрочем, и архитектурные проекты выполнялись когда-то в форме небольших макетов будущего здания, пока графическая форма фиксации не показалась более удобной), но это

в настоящее время, когда фильм представляет собой гораздо более сложный, чем раньше, художественный организм, громоздко и неэффективно. Слово как универсальная форма воплощения мысли, названная Марксом «непосредственной действительностью мысли», конечно, гораздо более гибкий источник для передачи мысли сценариста, чем изображение. Но с теоретической точки зрения *роль слова в сценарной образности такая же, как и любого иного коммуникативного средства*. Чисто эстетической роли, как в литературе, слово в сценарии не играет. Для образности, присущей кинодраматургии, имеет значение не слово, как таковое, а то, что им обозначается, те реальные предметы или явления, которые стоят за ним.

В прозе (и тем более в поэзии) слова, их сочетания, синтаксис, лексика и т. д. играют решающую роль. Пейзаж Лермонтова отличается от такого же по материалу и настроению пейзажа в произведениях Л. Толстого (сравните, например, описание раннего утра на Кавказе в «Герое нашего времени» и в «Хаджи Мурате») не какими-то новыми наблюдениями над природой, деталями и т. п., а прежде всего тем, как он написан. Об этом свойстве литературы очень хорошо писал Алексей Толстой: «Вот, предположим, пять слов. Любым их сочетанием вы можете составить фразу, которая будет понятна и даже передаст вашу мысль. Но только одно-единственное,—к данному случаю, к данному мгновению, к данному окружению предмета,—одно-единственное для данной писательской индивидуальности сочетание слов произведет на читателя особенное воздействие: он увидит всеми чувствами, всеми рефлексами воспримет образ, вашу мысль, то есть воспримет художественно». Поэтому слово в литературе не может быть заменено другим без нарушения художественной ткани произведения.

В киносценарии одно слово может быть легко заменено другим, сходным по смыслу. Если при этом предмет или явление, обозначаемое словом, не изменяется, то замена не будет иметь никакого значения. Только в эмоциональном сценарии Ржешевского и в тех современных сценариях, которые построены по сходному принципу, слово употреблялось в единственном, собственно эстетическом значении. Приведем пример из одного послевоенного сценария, в котором так описывается наступление весны: «Шли дни за днями, недели за неделями, а снег все валил, наметал сугробы. Слой за слоем ложился на землю, заносил пути-дороги, толстыми пухлыми одеялами закрывал кровли, тяжело оседал на ветвях деревьев, задерживался у щитов, расставленных по полям и у защитных полос, по самые окна завалил хаты, пока не выглянуло солнце и не растопило снег и не побежали по склонам звонкие холодные ручьи». Даже не обладая музыкальным слухом, можно легко заметить, что все достоинства пейзажа (а он весьма недурен с позиций литературы) связаны с особенностями ритма и звучания слов. Талантливый прозаик Н. Вирта (мы привели отрывок из его сценария «Тихий угол») очень хорошо использует повторы: дни за днями, недели за неделями, слой за слоем и т. д., ритмически равномерно вводит глаголы, на которых зиждется акцентировка фраз: валил—наметал, заносил—закрывал и т. п. В результате этих и ряда других средств писатель достигает необходимого ему результата: образ зимы стал неотделим от монотонного и мерного звучания фраз, которые создают впечатление протяженности и лютости зимы. Весна сделана Виртой на контрасте с зимой. И если вчитаться, как следует, в ее описание, то легко заметить, что контраст этот прежде всего ритмический, вводимый грамматической конструкцией «пока не... и не... и не...». Если отвлечься от того, *как* написан пейзаж, и обратить внимание, *что* в нем участвует, что «играет», то, как ни странно, выяснится, что в нем нет ни одной найденной писателем подробности, ни одной детали кинематографического характера. Вся выразительность пейзажа заключена в слове, в том, как оно звучит. При попытке снять этот отрывок на пленку режиссер и оператор встали бы перед непреодолимыми трудностями.

Нам могут возразить: как можно говорить о том, что в сценарии слово не имеет эстетической функции, что оно может быть заменено другим, что оно играет чисто коммуникативную роль, если необходимым элементом каждого современного сценария является диалог? Наши выводы, понятно, относятся прежде всего к ремарке и описанию: действительно, диалог присутствует и в тех работах кинодраматургов, которые сделаны по литературным образцам, и в сценариях, понятых как явление киноискусства. Но это не значит, что природа диалога у тех и у других одинаковая. У тех сценаристов, которые мыслят ли-

тературно, диалог носит описательный характер. В нем чаще всего бывают рассказаны те идеи, которые кинематографические персонажи должны выявлять в действии, а не декларировать. Фактически диалог в таких произведениях становится повторением всего того, что уже известно из ремарок. Создается впечатление, что в этих сценариях одно из двух— либо диалог, либо описание—является лишним.

Прозаический диалог, равно как и прозаическое описание, не может быть заимствован сценарием. Диалог в прозе не рассчитан на сопутствующее ему изображение. Поэтому он должен быть понятен при чтении. Кинематографический диалог часто не вполне понятен в чтении и даже «в слушании»—то есть недостаточно одних только актерских средств для его оживления. Достаточно вспомнить диалог в эпизоде каппелевской атаки из «Чапаева». Лишь одновременное «смотрение и слушание» диалога в кино делает его до конца понятным, полностью раскрывает его эстетическую функцию.

Кинодиалог отличается от прозаического (и особенно от театрального) еще и тем, что слово в нем носит как бы импровизационный характер—оно как бы подслушано и снято киноаппаратом. Это объясняется присущим киноискусству фотографическим принципом, который придает всему показанному на экране естественность, близкую обыденной жизни. Поскольку в жизни мы не говорим заранее придуманными фразами, слова наши всегда бывают в какой-то мере небрежными, предложения—не безупречными с точки зрения литературного стиля. В них много недоговорок и междометий, мало законченных формулировок и отточенных острот. В устной речи чаще всего основной является сама мысль или настроение, а не слова, их выражающие. Таков и язык кино. Когда это условие нарушается, мы говорим о театрализации. Критика отмечала театральность диалога фильма «Убийство на улице Данте». Театрален в какой-то степени изысканный диалог некоторых французских фильмов. Язык неореалистических итальянских картин, напротив, предельно кинематографичен: в них важно не слово, как таковое, а передаваемые им намерения и душевные движения. Таким образом, и в отношении кинематографического диалога можно говорить в какой-то степени, что слова его могут быть заменены другими: недаром при дубляже, когда в жертву совпадению артикуляции приносится дословная точность диалога, выразительность его, как правило, не теряется.

Некоторым кажется, что специфическим качеством кинодиалога является его лаконизм. В полемике с излишне разговорными фильмами последних лет появилась теория словесного аскетизма, проповедующая молчание там, где оно нужно и где не нужно. Мы говорили об этом на примере «Дамы с собачкой», проанализированной Габриловичем. На самом же деле главным в сценарном диалоге является не краткость (это скорее основное свойство театрального искусства), а действенность. Итальянские фильмы, например, многословны, но кинематографичны. В лаконичном диалоге, когда каждое слово несет сразу несколько нагрузок, роль удачно найденного «единственного» слова становится громадной. Тем самым основная эстетическая функция осуществляется именно в слове. В киноискусстве центр тяжести эстетического воздействия переходит со слов на поступки персонажей. Если написан сценарий без диалога, но с точными мотивировками действия, это уже сценарий. Недаром за рубежом сценарии зачастую создаются без диалогов, а для написания их приглашаются особые специалисты по диалогам. Можно ли себе представить пьесу, написанную автором без диалогов? И будет ли такой «писатель», даже если он воспользуется помощью специалистов по написанию диалогов, считаться автором своего произведения?

Проблема диалога в кино не менее важна, чем та, которую мы пытаемся решить. Ей, очевидно, сто́ит посвятить не одну статью. А может быть, и монографическое исследование. В наших рассуждениях проблема кинодиалога получила неизбежно эскизное решение, не способное, возможно, полностью убедить. Рамки журнальной статьи, естественно, позволяют коснуться лишь самого главного.

V

Когда мы говорим о сценарии как о словесном проекте, прообразе фильма, мы имеем в виду, что словом не только не нужно, но и невозможно полностью передать кинематографические по своей природе образы. Поэтому синтетичность сценария, о которой мы говорили, является потенциальной в своей основе, а не буквальной. То есть в сценарии должны быть не конкретные ука-

зания композитору, не объяснения мизансцен и мимики актеров, не описание освещения, ракурса и движения камеры в помощь оператору, а такое развитие событий на экране, из которого непременно вытекала бы необходимость определенных мизансцен, той или иной мимики, музыки, света, движения камеры и т. д. и т. п.

Кинематографическое содержание, образность сценария должны быть такими, чтобы они непременно требовали для своей реализации кинематографической же формы. Однако, давая направление для творчества режиссеру, оператору, актерам, композитору и художнику, сценарист ни в коей мере не ущемляет свободы их творчества. Для разъяснения нашей мысли приведем начало из сценария М. Чиаурели «Последний маскарад»:

«Тифлис... 1913-й...

Бродячий музыкант вертит ручку своей шарманки. Звучит песня о Сулико. Профессиональным взглядом музыкант окидывает двор—типичный двор густо заселенного доходного дома в старом Тифлисе.

В ожидании публики взгляд шарманщика скользит по многочисленным деревянным лестницам и крутым галереям, по изукрашенным резьбой балконам.

В такт музыке на шарманке покачивается традиционная клетка с птичкой.

В доме оказалось немало любителей музыки. На звуки песни появляются жильцы. Одни стоят на балконах, другие спускаются поближе к музыканту.

В ворота входят двое молодых рабочих: Мито Гиоргобиани и Кирьянов, они тоже подходят к шарманщику.

По лестнице с тяжелой корзиной мокрого белья спускается красивая молодая девушка—горничная Маруся.

Она проходит во двор и там, выжимая белье, слушает музыку.

Шарманщик оглядывает собравшихся».

В приведенном отрывке события развертываются таким образом, что их кинематографическое воплощение на экране требует движения камеры (почти все подробности дворовой жизни увидены глазами оглядывающегося вокруг музыканта), крупных планов (клетка с птичкой), музыки (песня о Сулико) и т. д. Эти и иногда другие средства кинематографической выразительности заложены в сценарном письме Чиаурели. Экранные образы тем не менее предвосхищены, но не продиктованы сценаристом дословно. Первый же кадр после титра может быть снят по-разному: либо крупный план шарманки с последующим отъездом камеры, либо средний план, либо общий—с показом двора на фоне. Между этим кадром и панорамой, знакомящей зрителей со двором, может быть вклеен короткий крупный план лица музыканта «со скользящим вокруг» взором, чтобы подчеркнуть связь панорамы с движением взгляда. Может, но не обязательно. Это зависит от творческой индивидуальности режиссера, от его ви́дения эпизода. Точно так же по-разному могут быть введены в повествование герои фильма. Один режиссер ввел бы их в «контекст» единой длинной панорамы, чем подчеркнул бы опять-таки связь кинорассказа с личностью музыканта: и Мито, и Кирьянов, и Маруся оказались бы при этом увиденными глазами играющего шарманщика. Последняя фраза приведенного отрывка свидетельствует о возможности такого решения. Другой режиссер сделал бы иначе: он снимал бы разных любителей музыки неподвижной камерой, локализовав рассказ о них в рамках показа двора и его обитателей. В таком случае на первый план выступало бы не знакомство шарманщика с жильцами старого дома, а повествование авторов фильма. Последующее развитие эпизода показывает, что фигура шарманщика играла в нем роль второстепенную, поэтому такое режиссерское решение вполне приемлемо и не противоречит сценарию.

Точно так же допускает активное участие режиссера и порядок чередования кадров в отрывке. Крупный план с птичкой, например, может быть с одинаковым успехом вклеен как перед панорамой, так и в середине ее: все зависит от замысла постановщика. И, конечно, в полном распоряжении режиссера остаются ракурсы, способы переходов от кадра к кадру и т. д.

Достаточно сравнить начало «Последнего маскарада» с началом, например, «Мистера Дидса» Р. Рискина, чтобы почувствовать принципиальную разницу в природе сценарной образности, как ее понимают многие кинодраматурги на Западе, и нашей точкой зрения. Рискин пишет:

«Из затемнения.

1. Общ. пл. Вдалеке появляется поезд. Огибает живописный горный склон. Наплыв.

2. Общ. пл. Небольшая станция. К платформе подъезжает поезд. Вокруг станции приятный сельский пейзаж. Несколько местных жителей расхаживают по платформе, в конце которой разгружают почту, газеты и небольшое количество грузов.

3. Ср. пл. Из поезда выходят три пассажира и с любопытством оглядываются. Их внешность резко отличается от окружающих — это типичные люди столицы» и т. д.

Р. Рискин—весьма профессиональный сценарист. Указанные им общие и средний планы, а также наплыв очень хорошо совпадают с развитием событий. Однако возможны и другие решения. Особенно это касается количества кадров: многие режиссеры предпочли бы сами решить, сколько им нужно кадров для показа станции и нужен ли вообще первый кадр. Таким образом, сценарии, подобные рискинским, имеют определенное преимущество перед теми, которые заимствуют образность у литературы, так как не придают слову самодовлеющего значения, но слабость их—в технологичности и подмене собой режиссерских решений вплоть до мелочей.

Эмоциональный сценарий, как мы уже говорили, состоял из впечатлений от увиденного, сценарий технологистов—из объектов съемки. Если впечатление способно сообщить лишь субъективное, эмоциональное, как сказал Ржешевский, отношение к кинематографической образности сценария, то перечисление объектов съемки вместе с указанием всех планов, киноприемов и других компонентов формы передает самую образность. Но передача передаче рознь. «Чапаев» тоже передает образность снятого по нему фильма. Но он передает не самые образы, а как бы их с л о в е с н ы е с о с у д ы. Почему? Да потому, что, по верному выражению В. Туркина*, «как бы кино ни добивалось от литературы (этим термином обозначается словесная выразительность в широком смысле.—*А. В.*) адекватного выражения «зрительных идей», «оптических образов», такого адекватного выражения литература никогда по самой природе своей дать не может. И, как бы литература ни добивалась от кино абсолютно адекватного зрительного выражения поэтических мыслей, кино никогда этого не сможет осуществить». Сценарий не в силах передать во всей полноте экранные образы, он может лишь создать многословные или, напротив, протокольные их записи.

Образ, если это настоящий кинематографический образ, возникает только на экране, ибо кинематографическое содержание может быть полностью выражено лишь в соответствующей ему кинематографической форме. Но нельзя делать отсюда неверный вывод, что вследствие этого систему кинообразов создает только режиссер, переводящий на язык кино литературную образность сценария или зараженный эмоциональным импульсом, посылаемым ему кинодраматургом. Чтобы создать кинематографический образ п о с ц е н а р и ю (ибо все, что режиссер способен сделать помимо него, будет, как мы указывали на примере «Потемкина», его собственным сценарным творчеством, пусть имеющим форму экспликации или монтажных листов), режиссер должен найти в нем словесный сосуд будущего образа.

Мы употребляем этот метафорический термин потому, что его смысл хорошо понятен каждому. И в самом деле, в сосуд может быть налита разная жидкость, но, какой бы она ни была, она не может принять никакой иной формы, кроме той, которую образует сосуд. Еще пустой, сосуд предопределяет ту форму, которую приобретет налитая в него жидкость, хотя он не может предопределить самую жидкость. Сценарный образ, понятый как словесный сосуд для образа кинематографического, экранного, в наибольшей степени сохранит не декларируемые, а истинные авторские права как кинодраматурга, так и режиссера. Основа кинообраза при этом создается уже в сценарии, в словесной (но не литературной) форме. На экране кинообраз приобретает свое кинематографическое бытие. Только на экране он выступает в собственно кинематографическом виде.

VI

Уже когда была написана эта статья, нам довелось беседовать с одним молодым режиссером, ярым сторонником сценария как литературного произведения. После долгого спора вокруг положений, затрагиваемых в статье, удалось в какой-то степени изменить незыблемые представления молодого режиссера об образности сценария. Конечно, наш собесед-

* Работы этого талантливого теоретика кинодраматургии, опубликованные в 20—30-х годах, стали сейчас библиографической редкостью. Неплохо было бы собрать их воедино и переиздать.

ник не принял всех выводов статьи (мы, впрочем, и не претендуем на то, чтобы наша точка зрения была принята всеми и немедленно—задача статьи гораздо скромнее: поставить под сомнение многие из общепризнанных в настоящее время «истин», дать повод для размышлений и споров), но уже одно то, что он заинтересовался ею, задумался над многим из прочитанного, признал необходимость найти новые аргументы в защиту старой позиции,—все это показывало, что желаемый нами результат был достигнут. Однако в конце разговора наш собеседник произнес фразу, чуть было не зачеркнувшую все наши споры. «Ну хорошо,—сказал он,—предположим, что в результате острой полемики, которая, несомненно, поднимется вокруг этого вопроса, возобладает точка зрения на сценарий как на произведение киноискусства, а не литературы. А что это даст нам, кинематографистам? Станут ли наши фильмы от этого лучше?»

Действительно, в какой мере теория кино способна помочь практике? Ведь не секрет же, что схоластицизм и оторванность от жизни, которыми страдала теория искусства в последнее время, сильно подорвали доверие к ней со стороны творческих работников. Но значит ли это, что в целях восстановления репутации теория должна перестать быть теорией и превратиться в сборник рецептов, годных на все случаи жизни? Очевидно, нет. Поэтому было бы наивным ожидать, что новые воззрения на природу образности, присущей сценарию, способны тут же разрешить не только творческие (например: как писать хорошие сценарии?), но и организационные вопросы (как упростить оставшуюся до сих пор громоздкой систему прохождения сценариев?). Нельзя забывать, что есть вопросы, относящиеся исключительно к области творчества, и никакие труды на тему «как написать талантливый сценарий» (а таких «теоретических» руководств было издано, особенно в Америке, бесчисленное множество) не могут дать ремесленнику таланта, быть творческой отмычкой на все случаи жизни.

Однако решение общих теоретических проблем кинодраматургии, и в особенности самой главной среди них—проблемы сущности сценарной образности,—может помочь создать необходимые условия для подъема уровня нашего киноискусства. Говоря образно, теория не может научить метко стрелять, но она может дать стреляющему более совершенное оружие. А это значит, что в конце концов улучшится и меткость стрельбы.

Перед нашим киноискусством стоят поистине грандиозные задачи—отразить в художественных произведениях все богатство жизни народа, все многообразие характеров наших героев, рядовых советских людей. Партия указывает на отставание киноискусства от требований современности, призывает работников кинематографии в кратчайшие сроки ликвидировать этот разрыв. Было бы неверно полагать, что все фильмы, признаваемые нашей общественностью серыми, посредственными, а подчас и искажающими облик окружающей жизни, являются плодом сознательного нежелания выполнять высокие задачи, стоящие перед советскими художниками. В этом убеждаешься читая, например, сценарии молодых кинодраматургов, напечатанные в сборнике «Первый сценарий», а также произведения кинодраматургии, постоянно публикуемые в журнале «Искусство кино». Сколько интересных мыслей находим мы во многих сценариях, когда их читаем! Как хорошо обрисованы характеры персонажей, как тонко передана их психология! Но—увы!—все эти достоинства остаются на бумаге, не доходя до экрана. В результате 99 процентов сценариев производит на читателя гораздо большее впечатление, чем снятые по ним фильмы. То, что в сценарии кажется глубоким и правдивым (при оценке его по законам литературы), на экране оказывается зачастую мелким и фальшивым: основные достоинства произведения кинодраматурга не могут быть воплощены в фильме, так как они не выражены в форме кинообразов. Иначе говоря, речь идет о *профессионализме* кинодраматургов, об умении воплощать свои замыслы без потерь средствами присущего их искусству языка.

Верное понимание образности, присущей киносценарию, способно решительно сократить громадную по сей день дистанцию между художественным замыслом, рождающимся в сознании сценариста, и его исполнением, его экранным осуществлением. Благие намерения, какими кажутся сегодня сценарии многих фильмов, могут стать великолепной основой для экранного воплощения.

Могут стать—и станут.

Только усвоив это, можно расстаться с грузом прежних ошибок и идти вперед. Идти к расцвету нашего киноискусства.






Ш. Рашидов, В. Виткович

Книга двух сердец

РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Мирза Абдулкадыр Бедиль, автор поэмы «Комде и Модан», жил в XVII веке в Дели.

Родители Бедиля — уроженцы Средней Азии. Вот почему он с детства хорошо знал и любил не только индийские, но и среднеазиатские песни, музыку, танцы. В образах Комде и Модана Бедиль рассказал о чудесном сплаве двух культур—народов Индии и народов Средней Азии. Этот сплав— и в индийской поэзии XVI—XVIII веков, и в музыке, и особенно в искусстве миниатюры—дал прекрасные образцы искусства.

Кроме поэмы Бедиля мы использовали, работая над киносценарием, индийские и среднеазиатские легенды, песни, наконец, картины знаменитых художников-миниатюристов. Мы поставили перед собой задачу—и в сюжете, и в музыке, и в изобразительной ткани фильма — рассказать об исторических связях искусства Средней Азии и Индии.

Мы будем рады, если эта наша работа послужит делу дальнейшего укрепления и углубления дружбы между народами Советского Союза и Индии.

Старинная книга: каждая страница ее — драгоценная жемчужина каллиграфического искусства, орнамент заставки расписан золотом, серебром и разноцветными красками. Поверх арабского шрифта наплывают строки:

Рассказывают в сказках, будто встарь
Жил Карашах на свете — Черный царь.
И во дворце его, как снег бела,
Прекрасная танцовщица жила...

Строки эти исполняет и хрипловатый голос сказителя.

Плавно покидая страницу книги, взгляд наш останавливается на соседней странице: там — старинная миниатюра, на ней изображен танец Комде. Голос сказителя продолжает:

Затоплен мир был красотой Комде,
Для всех была такой мечтой Комде,
Что ухо как бы превращалось в глаз,
Чуть начинался о Комде рассказ...

Раздались звуки танцевальной музыки. Но миниатюра не оживает, она становится крупней и крупней: Комде «замерла» в вихре танца, на ней яркие одежды и украшения.

Все громче звучит музыка. И вдруг появилась рука живописца, тонкой кисточкой наносит она на миниатюру последние штрихи.

Это в маленькой дворцовой комнате живописец Атуп Чатр — не нарисованный, а живой, настоящий — пишет миниатюру «Танец Комде».

Играют на ви́не, болури и других инструментах музыканты. И перед Карашахом, Черным царем,— тоже не нарисованная, а живая — Комде исполняет танец такой красоты, что все слова для него бедны.

Атуп Чатр в последний раз прикоснулся рукой к миниатюре. И опускает кисть. Музыканты умолкли, Комде перестала танцевать.

Глядя на миниатюру, Карашах говорит живописцу:

— Твое искусство достойно ста тысяч восхищений и одобрений!

Атуп Чатр склоняется до земли.

— ..И мы щедро тебя наградим!

Карашах хлопнул в ладоши, вошел кривой эмир.

— Повелеваем,— говорит Карашах,— вынуть его глаза, дабы он не мог нарисовать ее второй раз. А чтобы он не был в убытке, вместо глаз вставить ему два рубина из нашей казны! — к Атуп Чатру:— Мы поселим тебя навсегда в нашем дворце, и ты будешь есть и пить сколько захочешь!

Гася пламень глаз, Атуп Чатр склоняется ниц:

— О могущественный шах! Благодарю за милость!

Внезапно раздался голос Комде:

— У меня — желтый браслет, а он нарисовал красный!

Карашах заглянул в миниатюру.

— Поистине, у нее желтый браслет. Почему же ты нарисовал красный?

Живописец почтительно склонил голову:

— У меня кончилась желтая краска. И потом у нее платье цвета шафрана, а шафрану более приличествует красный цвет.

— Если бы я хотела надеть красный браслет, я надела бы красный браслет! — говорит Комде. —Но я надела желтый! Пусть он нарисует желтый браслет!

Карашах повернулся к кривому эмиру:

— Прикажи принести желтую краску!

Эмир ушел. Карашах говорит:

— Сейчас принесут краску, и он нарисует тебе желтый браслет!

— Вот что! — сказала капризно Комде.— Уж если он все равно нарисовал красный браслет, а не желтый, так пусть он нарисует синий браслет! Я хочу синий!

Атуп Чатр улыбнулся шаху.

— О прибежище мира! Наши мудрецы говорят: когда Тваштри взялся за сотворение

женщины, он увидел, что израсходовал все плотные материалы на сотворение мужчины. И, поразмыслив, он поступил так: взял гибкость тростника и прелесть цветка, плач облаков и переменчивость ветра, робость зайца и тщеславие павлина, сладость меда и свирепость тигра, жар огня и холод снега, вероломство журавля и верность дикой утки, болтовню сойки и воркование голубя и, смешав все это, сотворил женщину.

— Поистине так! — ворчит Қарашах и встает. Обращается к Қомде: — Нам надоело слушать тебя. Пусть он нарисует синий браслет!

Идет к двери, останавливается, говорит живописцу:

— Но не вздумай от нас убежать. Мы все равно тебя найдем, даже если ты спрячешься на дне моря, в желудке рыбы! — Уходит.

— Пойдем! Я покажу тебе мой синий браслет! — сказала Қомде Атуп Чатру.

Музыканты провожают глазами Қомде и живописца.

Она ведет его по узкому коридору, говорит с насмешкой:

— Радоваться, что шах выколет глаза, может только глупец!

Атуп Чатр улыбнулся:

—Я ел гранат, а у тебя на зубах оскомина. Разве тебе неизвестно:

Если шах скажет днем: «Наступила ночь»,
«Вижу месяц и звезды!»— кричи во всю мочь!

Қомде остановилась:

— Ладно! Пусть остается красный браслет! — отдает ему миниатюру.— Выйдешь в сад, дашь привратнику это кольцо, и тебя выпустят. Иди! — открывает потайную дверь.

— Я должен вернуться? — тихо спрашивает Атуп Чатр.

— Если тебе не терпится получить драгоценные камни в обмен на твои глаза, тогда ты, конечно, вернешься,— невозмутимо сказала Қомде.

Атуп Чатр говорит:

— Спасибо тебе за твою доброту!

Қомде закрыла за ним потайную дверь. Возвратилась к музыкантам, приказала:

— Играйте!

Они ударили в струны, задули во флейты, Қомде начала танцевать.

●

Переворачивается страница старинной книги, и поверх арабского шрифта наплывают строки:

А в те года в одной из дальних стран
Жил некий музыкант-певец Модан...

●

Чайхана. На расшитом паласе сидит Модан. Он молод, красив, из-под его тюбетейки свешивается яркий тюльпан. В пиалу, которая ходит по кругу, виночерпий наливает из кожаного мешка мусаляс.

Рядом с помостом чайханы в танды́ре — особой среднеазиатской печи — пекутся хлебные лепешки. Пекарь вынул из тандыра лепешки, несет их еще дымящиеся на помост. Подмигнув ему, Модан взял в руки большую лепешку, ударил в нее, как в бубен, и запел касыду Сайидо Насафи:

Прославим танды́р — благородную печь хлебопека:
Покрылась от жара, как роза, румянцем живым.
Солома и хворост трещат соловьем вдохновенным,
Соль стала слезами, внимая ручьям огневым!..

Раздались восхищенные возгласы «Дост!»

Меджнуном брожу я вокруг лепешки прелестной,—
Как дышит она, расцветая тюльпаном большим!
Нежней миндаля это тесто!— и нищий влюбленный
Лишается чувств, безнадежною страстью томим...

— Дост! — кричат слушатели. А Модан завершает песню:

О друг виночерпий! Я песней насытился вволю,
Но чашей вина окажи ты мне честь, как другим!

Радостно смеются слушатели. Виночерпий налил Модану вино, он пригубил чашу и подносит дервишу в лохмотьях:

— Выпей, странник! Разогрей свое сердце!

Дервиш осушает пиалу, и мы в нем узнаем живописца Атуп Чатра. Он оброс бородой, солнце опалило его лицо, пыль дорог на его руках и одежде. Возвращая пиалу, дервиш говорит:

— Твоя песня о любви к хлебу прекрасна. Спой нам теперь об истинной любви — о возлюбленной!

Модан усмехнулся:

— Красота женщин не такова, чтобы я стал слагать о них песни!

— Есть на свете красавица,— мечтательно вздохнул дервиш.— Она так прекрасна, что первый взгляд на нее — людям в пользу, а второй — во вред. О ней можно сказать, что она сотворена из вздохов всех тех, кто ее видел! А когда она вздыхает сама, воздух наполняется пламенем!

Модан рассмеялся:

— Это вы, дервиши, всё выдумываете про вздохи, чтоб выманивать у наших женщин деньги. Вот что!

— Я бы тебе показал ее, но опасаюсь, что, увидев ее, ты потеряешь разум,— сказал дервиш.

И опять рассмеялся Модан:

— Ха-ха-ха! Веди ее сюда, и поглядим кто — я или она — потеряет разум.

— Что ж... Смотри!

Атуп Чатр вынул из складок одежды небольшой сверток, развернул. Показывает Модану миниатюру «Танец Комде». Все в чайхане вскочили — посмотреть миниатюру.

А Модан прикрыл рукой глаза, будто в лицо ему блеснул ослепительный свет, опять открыл. Смотрит не отрываясь. Покачнулся, говорит хрипло:

— Где она? Как ее имя?

Атуп Чатр загадочно вздохнул:

— Она далеко, ее не найдешь. А если и найдешь, ее не догнать.

— Разве бывает луна не далекая и есть разве газель не убегающая?! — восклицает Модан, любуясь миниатюрой.— Она прекрасна! А блеск ее лица, как начищенный меч!

Легкая усмешка тронула губы Атуп Чатра:

— Блеск меча радует взоры, но когда взмахивают им, в нем острая гибель! Я чуть не лишился глаз из-за этой красавицы. Оставь надежду, юноша!

Забирает миниатюру.

Модан вскочил на ноги:

— Нет! Ты скажешь, кто она!

Атуп Чатр молчит. Модан восклицает, держась рукой за сердце:

— Ты принес дрова для того костра, который зажег? А теперь отказываешься говорить?!

— Почему же, могу и сказать... Знай же, что ее зовут Комде. И туда, где она живет, есть близкий путь — для орлов и дальний путь — для людей. Чтобы достигнуть ее города, тебе придется на многие месяцы стать пастухом звезд. Она живет во дворце самого Карашаха.

— Укажи мне путь для орлов! — восклицает Модан.

— Они перелетают туда через стену Ледяных гор!

— Клянусь,— говорит Модан,— я перелезу через эту стену, хотя бы в небесах облака на меня проливали огонь.

●

Переворачивается страница старинной книги, мы читаем:

Как резкий звук оборванной струны,
Он вдаль рванулся из родной страны...

●

Модан едет в далекий путь, он в дорожной одежде, через седло его коня переброшены переметные сумы. Певца сопровождают до границ родной земли трое всадников — двое джигитов и старик дехканин, который бережно держит в руках что-то завернутое в маргеланскую ткань.

Все селение провожает Модана — мужчины и женщины, ребятишки и старики. Чайханщик говорит грустно:

— Уходит от нас песня в дальний путь!

...Модан едет через многолюдный город — то ли Самарканд это, то ли благородная Бухара: сверкают на солнце бирюзовые купола медресе и мечетей. Тысячные толпы народа провожают певца:

— Скорей возвращайся, Модан! Без твоих песен осиротеют наши дома!

...Модан и его спутники едут по полям, изрезанным коричневыми арыками. Какой-то дехканин с кетменем в руках говорит:

— Кто теперь нас развеселит? Кто споет нам «Вы круглые сироты» так, чтобы сердце задрожало и брызнули слезы из глаз?!

...И пастухи на горных пастбищах провожают Модана, один говорит вслед:

— Да будет земля мягка под копытами его скакуна!

...И вот уже на снежном перевале Модан прощается со своими тремя спутниками. Величавый старик бережно разворачивает маргеланскую ткань, протягивает Модану старинный танбур:

— Сынок! Много лет назад наши воины увезли этот танбур из земли, где правит сейчас Карашах. Возврати его людям той земли, пусть опять приносит им радость!

Модан взял танбур в руки.

Старик заключил:

— Этот танбур обладает волшебными свойствами. Но не трогай его струн, пока ты не перевалишь через Ледяные горы.

— Хорошо, отец!

Не слезая с седел, Модан и старик обнимаются.

Модан тронул коня, перед ним — грандиозная панорама Ледяных гор.

Держа в руках танбур, Модан на коне скрывается среди льдов и снегов. Величавый старик говорит:

— Пусть ни тигр, ни леопард, ни злой человек не встретятся ему на пути!

●

Горные вершины белеют вверху. Из ущелья вырывается взъерошенная на камнях река. На склоне, возле дикого куста роз, — старый Бахунатджи и его внук.

— Счастливый день сегодня для нас, о сын моего младшего сына! — говорит старик мальчику.— Боги Ледяных гор подарили нам этот розовый куст!

Шумит река, поют птицы вокруг, цикады тянут свою немолчную песню. Старый Бахунатджи положил на камень дорожный мешок и длинным ножом стал выкапывать корни розового куста.

— Дедушка,— говорит мальчик.— А какие это боги Ледяных гор?

— Все боги пришли к нам с Ледяных гор! — торжественно говорит Бахунатджи, показывая на белую корону снежных вершин.— И с Ледяных гор они послали к нам священные реки. Все цветы земли они тоже принесли с Ледяных гор! Даже все звуки!

— Как это — принесли звуки?— удивился мальчик.

— А так,— и старик начал рассказывать. — Было время, когда на земле звуков не было: птицы не умели петь, и не рычали звери, и люди не говорили, и флейты не играли, и не свистел ветер, и не шумела река, и даже кузнечики не трещали в траве...

Слушает мальчик.

Старик присел на камень, продолжает:

— ...Потом родился мастер. Это был простой человек. Он, как и все люди, мечтал о справедливости, о покое, о счастье. Но как он мог передать богам просьбу об этом? Ведь люди не умели еще говорить. И тогда мастер сделал танбур. И такая у мастера была чистота сердца, что с помощью танбура он смог выразить больше, чем даже если бы умел говорить...

Старый Бахунатджи помолчал, оглядел снежные зубцы гор и закончил:

— ...Услышав танбур, боги Ледяных гор обрадовались. И решили отблагодарить мастера. И они сделали так: как только в руках мастера танбур умолк, тотчас же люди вдруг заговорили, и запели птицы, и засвистели ветры, и зашумела река! Все звуки мира от волшебного танбура!

— А где теперь этот танбур, дедушка?

— Многие годы он хранился у потомков мастера,—ответил Бахунатджи.— Говорят, когда кто-нибудь начинал играть на этом танбуре, все звуки вокруг умолкали, стыдясь своего несовершенства. Потом волшебный танбур пропал, может, разбили его, может, куда-нибудь увезли...

И старик опять принялся ножом освобождать от земли корни розового куста. Вокруг все так же тянут свою немолчную песню цикады, поют птицы, в стороне шумит река.

Мальчик прислушался.

— Как много звуков! Послушай, дедушка!.. Слышишь?.. Что это?

— Это закричала обезьяна в лесу...— важно сказал Бахунатджи.— А это — крик дикого гуся. Да. А это...

Договорить ему не пришлось. Он открывает и закрывает рот, но слов не слышно. И шум реки тоже оборвался, умолк. И не слышно ни птиц, ни цикад. Издали доносится странная музыка.

По губам мальчика мы догадываемся — он кричит: «Дедушка! Что это?»— но тоже не слышим ни слова. Раскрыв рот, старый Бахунатджи смотрит в сторону ущелья. Все явственней, все ближе музыка. И из-за скалы выезжает всадник.

Это Модан. Он едет верхом на коне и играет на танбуре. Он все ближе, ближе. Восторженно смотрит на него мальчик, изумленно — старый Бахунатджи. Модан подъехал, оторвал пальцы от струн танбура. И сразу зашумела река. И запели птицы. Воздух вновь наполнился звуками.

А Модан соскакивает с коня:

— Мир вам!

— Кто ты? И откуда у тебя этот танбур? — спрашивает, поздоровавшись, старый Бахунатджи.

— Зовут меня Модан!— весело сказал юноша.— А танбур я должен вернуть людям вашей земли. Это — волшебный танбур.

— А ну, покажи...

Дрожащими руками взял старик в руки танбур, оглядывает, возвращает Модану.

— И куда ты держишь путь, юноша?

— Во дворец самого Қарашаха,—сказал Модан, передавая танбур потянувшемуся мальчику.— Я ищу мою возлюбленную!

Бахунатджи заговорил:

— Любовь — да возвеличит тебя она — поначалу шутка, но в конце — дело важное. Сколько скупых от любви расщедрилось, и угрюмых развеселилось, и трусов расхрабрилось, сколько грубых по природе разволновалось, и глупых научилось, и неряшливых прибралось, и бедняков украсилось! Но любишь ли ты ее по-настоящему?

— Клянусь! — восклицает Модан.— Моя любовь к ней чище воды, мягче воздуха и крепче гор!

— А как имя твоей возлюбленной?

Модан открыл рот, но старик не услышал, потому что мальчик провел пальцами по струнам танбура, и голос у Модана пропал. Звук танбура затих. Старик спросил:

— Как? Как? — и прикрикнул на мальчика, увидев, что тот вновь потянул пальцы к струнам.— Не мешай!

Но струна опять зазвенела, запела. И опять одними губами произнес Модан имя любимой. Старик выхватил танбур из рук внука, передал юноше. И только тогда наконец Модан смог выговорить:

— Комде...

— Комде?— воскликнул Бахунатджи.— Трудно будет тебе ее увидеть! Еще труднее достичь желаемого! — помолчал.— Но я научу тебя, юноша, и трудное станет легким.

Показывает на розовый куст.

— Да не останется скрытым перед тобой: я — садовник самого Карашаха и приехал сюда искать редкие цветы для дворца. Я тебе помогу.

●

Столица Карашаха. Базар. Оживление, выкрики продавцов, стоны верблюдов, крики обезьян и ослов, грохот в мастерских посудников, в кузницах...

И вдруг! Кузнец бьет молотом по наковальне — но не слышно ни звука. Он удивлен. Посудники бьют молотками, но грохота нет. Оборвались выкрики торговцев, пение дервишей — все звуки базара!

Мастер музыкальных инструментов дергает молчащие струны, потом в недоумении чешет уши, трясет головой, наконец, поворачивается, прислушивается. Вдали звучит чарующая музыка танбура. И мастер, а за ним один ремесленник, второй, третий покидают свои мастерские, идут в ту сторону, где слышится музыка. Со всех сторон базара спешат туда толпами люди...

Модан сидит в саду у ворот, играет на танбуре. Позади него — павлин на гранатовом деревце. Возле Модана садовник вынул из мешка розовый куст, сажает в землю с помощью внука. Сбегаются ремесленники, горожане. Как завороженные, слушают они танбур Модана.

Среди них — придворный поэт шаха Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби. На нем богатая одежда, пышный тюрбан.

●

А во дворце, в маленькой комнатке, перед Карашахом танцует Комде.

Какой-то слуга открыл дверь на террасу — сквозь нее послышалась далекая мелодия танбура. И сразу звуки дворцового оркестрика оборвались. Замолчала ви́на под пальцами музыканта; молчит болури, сколько ни дует в нее второй музыкант; не слышно звуков ударных — мридангама, гхатама и канджиры,— хоть музыканты в них и колотят вовсю. Тощий музыкант с удивлением посмотрел на своих товарищей. Карашах гневно вскочил, грозя кулаком.

А Комде выбежала на террасу. Она видит внизу — берег реки, и сад, и толпу...

●

Там Бахунатджи уже посадил розовый куст. И Модан повернулся лицом ко дворцу, к его мраморной стене, увенчанной башенками. Обращаясь к далекой Комде, он запевает песню на слова Атаи:

Красотой от мук целиться — тем живу!
Петь, когда любимой спится,— тем живу!
То коралл, то жемчуг тайный лью из глаз,
С розой роз губами слиться — тем живу...

Слушают восхищенные ремесленники и горожане. Важно слушает поэт Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби.

Далеко на террасе слушает Комде, очарованная удивительной песней.

По ночам спадают слезы — чаще звезд.
Глаз двузвездьем озариться — тем живу!
Отлетев, как мяч, от сети кос твоих,
К ним опять в тоске стремиться — тем живу!..

Перед Моданом, под дыханием его, на кусте распускается желтая роза. Раскрыв рот, смотрит на это старый Бахунатджи.

А во дворце Карашах сделал гневный жест стражникам. Они выбегают на террасу к Комде, хватают ее. Она рвется из их рук к далекой песне:

Твой Модан сто раз в печали умирал.
Раз бы в радости родиться — тем живу!
Твой Модан болел разлукой сотни раз.
Раз бы встречей излечиться — тем живу!

Стражники уволакивают Комде во дворец. Закрыли дверь. Карашах говорит гневно:

— Танцуй!

В смятении Комде стоит перед шахом. Заиграли музыканты, и смятение Комде переходит в «Танец раненой птицы».

•

Модан в саду беседует с ремесленниками и горожанами, кончает рассказывать:

— ...И, как только я увидел ее изображение, я покинул свой дом. С тех пор как будто из бегущих облаков сделан я, и не перестает ветер толкать меня к краям неба!

— Комде увидеть нельзя,— печально сказал один из ремесленников.

— Ее забрали у нас, и теперь она танцует для шаха! — подхватил второй.

— Заперли во дворце наше счастье,— сказал мастер музыкальных инструментов.

Модан пылко восклицает:

— Я должен попасть во дворец, и увидеть Комде, и сделать так, чтобы она хотя бы наполовину стала такой, каким я стал от любви к ней!

— Поистине, твое ремесло опасно, юноша,— говорит Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби, выходя из толпы и садясь рядом с Моданом. — Если шаху не понравится кувшин, его можно разбить. Ковер можно порвать. Но с песней ничего сделать нельзя, она летит из уст в уста, и певцу в конце концов отрубают голову!

— Но почтенный Бахунатджи обещал мне помочь!

— Бахунатджи — искусный садовник,— ответил придворный поэт.— Но помочь тебе попасть во дворец, да еще при этом увидеть жасминогрудую... Знай: те, которые желают иметь все, теряют в конце концов все!

Тут вмешался садовник:

— Не следует останавливать влюбленного! Ибо кто не влюблен, тот не человек!.. — Срывает с куста желтую розу, протягивает Модану: — Возьми, она расцвела от твоей песни!.. Повернулся к поэту: — О великодушный Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби! Вам известны все изгибы души нашего шаха, и вы умеете слагать стихи, как никто. Помогите желтой розе соединить свои лепестки с белоснежной. И, когда вы умрете, бог прохладит вашу могилу! И все влюбленные будут вас прославлять!..

•

И вот уже Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби, придворный поэт, стоит в тронном зале перед шахом и с необыкновенным пафосом, воздевая руки и завывая, читает стихи:

—Нет, люди так не пели до сих пор!
Казалось, пел не он, а целый хор,
Казалось, весь он музыкой звучал,
И каждой пóрой звуки излучал,
И в каждом звуке был особый мир,
И каждый душу возносил в эфир!
Когда рукою струн касался он,
Волшебным чангом сам казался он!

Карашах спрашивает:

— Это твои стихи или это на самом деле?

— На самом деле,— говорит Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби.— Но и стихи! Этот чужестранец поет так, что все другие певцы перед ним — зола! Волшебство его уст непостижимо... — И опять перешел на стихи:

—Он—соловей, взлелеянный в раю,
И если в нашем он запел краю,
В том добрый знак судьбы, конечно, есть,
Услада людям, государству честь!

— О упование и сновидение всех владык мира! Великий шах покроет весь мир куполом своей славы, если устроит пир и покажет гостям искусство двоих: Комде и Модана!

— О если на торжественном пиру
Соединить их пляску и игру!
Такого пения, такой игры
Не видывали царские пиры!..

— Хватит, хватит,— прервал его Карашах.— Мы видим, что ты предан нам и печешься о нашем величии. Наполнить его рот жемчугами!

По знаку Карашаха Мухаммаду Мухасину Фони Нахшеби подносят кувшин, полный жемчуга. Поэт жадно зачерпывает жемчуг горстями, набивает себе рот. Стоит с набитым ртом.

А Карашах говорит приближенным:

— Готовьтесь к пиру! Пусть все цветы и вина земли изольют на нем свои краски и запахи. И пусть на пир прибудут гости из всех семи частей света!

●

Переворачивается страница старинной книги, мы читаем:

Всё превратилось в зрение и слух,
Все онемели, видя этих двух...

●

Широкий дворцовый двор с аркадами и садами. Деревья и кусты сверкают от золотых блесток и нитей. На троне восседает Карашах. С его шеи до живота свисает драгоценное ожерелье-гирлянда.

У подножия трона под шелковым балдахином — эмиры. Дальше на коврах — гости из семи частей света. Над «тронным залом» натянут на золотых веревках разрисованный тент, шелковые кисти свисают с его концов. В просветах видно голубое небо. Под самым тентом — балкончик с резным барьером.

Пир в разгаре. Играют музыканты, гости пьют, веселятся. Виночерпии обносят гостей. С ковра встает раджа. Он вынул из клетки попугая, сажает его внутрь причудливого кольца. Вместе с ним встал какой-то старичок с книгой в руках.

Модан с танбуром сидит среди гостей, смотрит на раджу и старичка.

— О великий шах! — говорит раджа.— Мой каллиграф переписал для повелителя «Сказки попугая»!..

Кланяясь, старичок протягивает книгу придворному справа. Раджа продолжает:

— А вот и тот знаменитый единственный в мире говорящий попугай, который рассказал эти сказки Худжасте!

Кривой эмир принимает из рук раджи кольцо с попугаем. Карашах спрашивает:

— Почему же попугай молчит и не приветствует нас?

— О великий шах! — ответил раджа.— С тех пор как сказки этого попугая перевели на все языки мира, он заважничал, и вот уже сто лет не вымолвил ни одного слова!

Карашах самодовольно усмехнулся:

— У нас он заговорит! Поместить его тут! — указывает слева от трона.

Комде смотрит сверху с балкончика на попугая. У него зеленые крылья, на шее розовая полоса, он вцепился когтистыми лапками в кольцо. Кривой эмир подвешивает его возле трона.

Пир продолжается. По знаку Қарашаха Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби жестом поднимает Модана с ковра.

Модан поклонился шаху. Қомде смотрит сверху. Модан не видит ее, он обводит взглядом гостей, поднял глаза. Қомде отшатнулась в глубь балкончика, но Модан успел ее увидать, улыбнулся счастливой улыбкой, прошелся пальцами по струнам танбура и запел:

Ты, чье сердце — гранит, чьих ушей серебро—колдовское литье,
Унесла ты мой ум, унесла мой покой и терпенье мое!
Шаловливая пéри, плясунья в атласной кабó,
Ты, чей облик — луна, чье дыханье — порыв, чей язык — лезвие...

По залу прошел одобрительный гул. Прикрывая лицо платком, Қомде выглядывает из глубины балкончика. Модан поет:

От любовного жара, от страсти любовной к тебе
Вечно я клокочу, как клокочет в котле огневое питьё,
Должен я, что кабо, всю тебя обхватить и обнять,
Должен я хоть на миг стать рубашкой твоей, чтоб вкусить забытьё!..

Он не в состоянии не глядеть на Қомде, он поет для нее знаменитую газель Хафиза. Но никто не видит красавицу. А Қомде, прикрывая лицо концом платка, не может оторвать глаз от певца. Он поет:

Пусть сгниют мои кости, укрыты холодной землей.
Вечным жаром любви одолею я смерть, удержу бытиё.
Жизнь и веру мою, жизнь и веру мою унесли
Грудь и плечи ее, грудь и плечи ее, грудь и плечи ее!
Только в сладких устах, только в сладких устах, о Модан,
Исцеленье твое, исцеленье твое, исцеленье твое!

Раздались восторженные крики. Тощий музыкант воскликнул:

— Счастлив шах, имеющий такого певца!

Низенький музыкант подхватил:

— Никогда не умрет слава шаха, при дворе которого так искусно поют!

В порыве восторга Қарашах сорвал со своей шеи драгоценное ожерелье-гирлянду. Подошел к Модану: сам вешает ему ожерелье на шею. Все кричат:

— О непревзойденная щедрость!.. О неслыханная милость!.. Никогда еще не видел мир такого ценителя искусств, как наш шах!..

Среди ветвей дерева, сверкающего от золотых блесток, виднеется лицо мальчика — внука Бахунатджи; забравшись на дерево, с восхищением глядит он на юношу в ожерелье.

Модан склонил голову:

— Я буду гордиться подарком шаха перед всеми людьми!

Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби шепчет:

— Падай... На колени падай...

Модан не слышит, его взор устремлен к балкончику. Смотрит на певца Қарашах. Смотрит на него попугай, вертя головой с желтым глазом, окаймленным красным кольцом. Придворный поэт извиняется перед шахом:

— Не знает обычаев... Извините его... Чужеземец...

Қарашах усмехнулся, садится на трон. А вокруг не умолкают славословия повелителю.

Заиграли на гхатамах музыканты. Прижимая к животам эти ударные инструменты, похожие на кувшины, музыканты в бешеном ритме выбивают пальцами мелодию. Выбежало несколько танцовщиц. Начался танец.

С восхищением смотрит мальчик из-за ветвей дерева. Попугай склонил голову набок и замер, созерцая. В разгаре танца в него вступает Комде. Но ее танец лучше всего описать словами поэмы:

«Стрелой вперед она метнулась вдруг, как молния, вся изогнулась вдруг, как молния, блеснула красотой, всех ослепила полунаготой, изогнутая, как турецкий меч, всем головы снесла мгновенно с плеч. Кровь превращал то в кипяток, то в лед ее бровей попеременный взлет; прошлась — и показалось всем тогда, что райского ручья течет вода; кружиться стала — даже маловер узрел вращение небесных сфер,— и до того в кружении дошла, что будто неподвижно, как юла, она стояла, вся стройней свечи, вся изнутри светясь, светлей свечи, и рой лучей вокруг нее порхал и крылышками трепетно махал. И на почетном месте и в углу был ею каждый превращен в золу, и в той золе дворцовой лишь она, как факел красоты, была видна...».

Комде завершает танец. В порыве исступленного восторга Модан срывает со своей шеи ожерелье-гирлянду, подарок шаха, швыряет под ноги танцовщице:

— Прими в знак восхищенья от меня!
То, чем пред миром я гордиться б мог,
Ты сделаешь браслетами для ног!

Придворный поэт, пытавшийся остановить его, отшатывается от Модана. В ярости Карашах встает:

— Плясунье?! Под ноги?! Мой подарок?!

Умолк, оцепенел весь зал. Замер мальчик среди ветвей дерева. Карашах кричит:

— Этот бродяга осмелился пренебречь милостью царя царей! Клянемся, его дерзость заслуживает того, чтобы его шею погладил меч палача!..

Но Модан прикоснулся рукой к струнам танбура. И голос Карашаха пропал. Он что-то яростно кричит, машет руками, раскрывает рот — ничего не слышно. А Модан, перебирая струны танбура, искусно используя для каждой фразы паузу, с силой говорит Карашаху:

— Бьет барабан — и ты доволен, шах,
Тщеславьем ты смертельно болен шах!..

Модан ударил палкой по барабану, который стоит рядом, прорвал барабан. Опять играя на танбуре, в паузах говорит:

— Сколь твой ни шумен барабан, — смотри:
Что, кроме воздуха, найдешь внутри?
Так ты, безмозглый барабан пустой,
Шумишь, запугивая род простой!..

Карашах, уже вне себя, знаками повелевает схватить Модана, вырвать танбур из его рук. И, когда стражники наконец отняли танбур и схватили певца, опять стал слышен голос охрипшего Карашаха, почти визг:

— ...Нет! Этот гордец жестоко поплатится за дерзость! Содрать с него кожу! И натянуть на барабан!

Раздается крик раненой птицы, Комде бросилась к ногам Карашаха. Она молит простить Модана:

— О великий шах...
Кто виноват — свеча иль мотылек,
Которого огонь свечи привлек?

Любовь порочна или красота?
Грех — в красоте, сама любовь чиста!
Мой грех не должен тяготеть на нем:
Моим воспламенился он огнем
И потерял себя...

Придворные что-то шепчут Карашаху, указывая глазами на гостей из семи частей света, растроганных речью Комде, утирающих слезы. Она заключает:

— За что же он
Один несправедливо осужден?
Моя вина — и я приму ответ:
Срубите голову с меня чуть свет!..

Плачет Комде. Плачут гости. Карашах благосклонно говорит танцовщице:

— Мы не знали, что ты искусна также в стихах,— поворачивается к гостям.— Так и быть, на этот раз мы окажем милость этому бродяге. — Приказывает кривому эмиру: — Наказать его плетьми! И изгнать навсегда из нашего государства.

По знаку эмира стражники уволокли Модана. Комде бросилась за ним, но ее перехватили стражники, утащили внутрь помещения. Едва затихли ее вопли, Карашах грозно сказал:

— А всякий, кто дерзнет помочь ему или защитить его, лишится головы! — увидел придворного поэта.

Тот отшатнулся.

— Это ты его привел,— мрачно говорит Карашах.

Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби стоит ни жив ни мертв.

Карашах говорит:

— Если хочешь сохранить свою голову, переложи наши слова на стихи, а мы послушаем... Писцы!

Вошли писцы, сели, развернули книги, подняли свои калямы. Смотрит на поэта попугай изучающим взглядом. Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби начал диктовать, его голос дрожит:

— Наш великий и блистательный шах соизволил сложить следующие слова:

— Как сей бродяга неучтивый мог
Переступить царя царей порог?!
Заслуживает дерзость, чтобы меч
Певца погладил нежно между плеч...

Слушает Карашах. Скрипят писцы тростниковыми перьями. Поэт диктует, завывая все сильнее:

— Нет, виселицу заслужил певец:
Пусть выше держит голову, гордец!
Но милостив я буду в этот раз,
Прочь негодяя поскорее с глаз!..

Карашах одобрительно кивнул. Мальчик соскользнул с дерева и исчез. Голос придворного поэта крепнет:

— Плетьми жестоко наказать его,
Изгнать его из царства моего!
Да так, чтоб оглянуться он не мог,
Чтоб голова пошла быстрее ног!

Поэт умолк. И тотчас же со всех сторон полились славословия Карашаху:

— О искуснейший из шахов, когда-либо слагавших стихи!..

— Никогда еще подлунный мир не знал такого шаха, в нем соединились все совершенства!..

— Как будто мы в чудном саду, и воздух благоухает от слов шаха!..

— Даже павлин не имеет столько красивых перьев, сколько красивых слов в стихах повелителя!..

— Даже месяц в небе, услышав его стихи, прикусил от удивления палец!..

●

Переворачивается страница старинной книги, мы читаем:

Смолк славы триумфальный барабан,
Гремел стыда печальный барабан...

●

Ночь. Под печальные удары барабана стражники ведут Модана из города, изгоняют... Его руки связаны за спиной.

С факелами выбегают на улицу горожане, молча провожают глазами скорбное шествие, среди них музыканты шаха и мастер музыкальных инструментов.

Стражники ведут Модана, гремит барабан. И вновь возникает характерный, словно рисованный речитатив сказителя:

Владыки мнят, что всё подкупно им,—
Блаженство сердца недоступно им!
Высокомерьем их возведена
Меж ними и народами стена.
Для шаха гордость высшая — дворец,
Для угнетенных — чистота сердец!..

Стражники уводят Модана в ночь. Молча смотрят горожане.

●

Далеко, глухо гремят печальные удары барабана. Комде во дворце крадется мимо спящих стражников. Замерла у потайной двери, осматривается, прислушивается. Все кругом спит. Неслышно открывает потайную дверь, исчезает за ней. Дверь закрывается...

●

Далеко, глухо гремят печальные удары барабана. В саду под шатром звездного неба у ворот дотлевает костер, сидят Бахунатджи с внуком. Старик неспеша кончает рассказывать:

— ...Это был очень злой шах. Однажды он даже свою собственную тень заподозрил в измене. И он отрубил голову своей тени. С тех пор его тень ходила без головы...

Слушает мальчик. Позади в дымке ночи белеют освещенные звездным светом цветы. Странная белая фигура движется между цветов. Но мальчик ее не видит.

— Потом шах достиг порога смерти,— продолжает Бахунатджи.— И над ним соединились могильные плиты. Но тень его не могла без головы уйти с ним в могилу. Говорят, тень злого шаха до сих пор бродит по земле, ищет свою голову...

Старый Бахунатджи умолк, прислушался к далекому барабану, вздохнул:

— О исчезнувшие времена, и истлевшие сказания, и дни, что ушли, и следы, которые стерлись!

Широко раскрытыми глазами смотрит мальчик на угли. Поднял голову, испуганно вскрикнул.

Из темноты сада, среди цветов, к ним приближается белая фигура.

— Комде?

Старик удивленно встает. Да, это она. Разинув рот, смотрит на нее мальчик.

— Выпустите меня,— говорит Комде, испуганно озираясь.

Старик внимательно смотрит на танцовщицу:

— Твои глаза — раскрытые ворота души. Что случилось?

— Его увели...— сказала Комде и заплакала.— Модана увели в одну сторону, а с другой на меня надвинулась ночь. Выпустите меня! Я только догоню его и скажу, что стало из-за него в моем сердце! Я вернусь до зари, клянусь правдой и чистотой! Выпустите меня!

Бахунатджи сказал величаво:

— Твое горе — в моем сердце! Иди! — и распахнул ворота.

Комде выбежала в ворота, в ночь. Старик повернулся к мальчику:

— Будь ей в пути опорою и защитой!

И мальчик выскальзывает за ней.

●

Очень далеко гремят печальные удары барабана. Карашах — в маленькой комнате, во дворце. Перед ним — два стражника, у одного в руках танбур Модана.

— Этот преступный танбур,— говорит Карашах,— осмелился прервать речь царя царей. И мы повелеваем его казнить.

Стражники переглянулись:

— Казнить танбур?

— Да. Разломать его и заживо закопать!

Стражники поклонились шаху, направились к выходу. Но Карашах жестом их остановил.

— Мы повелеваем закопать танбур ночью, тайно. И кто выроет яму — того повелеваем лишить жизни, дабы никто больше и никогда не мог этот преступный танбур найти!

— Слушаем и повинуемся! — сказали стражники и ушли.

Карашах проводил их глазами. В кольце встрепенулся, взъерошил перья и перевернулся в другую сторону попугай. Карашах вздрогнул, подозрительно посмотрел на него:

— Ты подслушивал нас?

Но попугай не удостоил шаха ответом, высокомерно поглядел одним глазом и вновь прикрыл его морщинистым веком.

— Молчишь? — Карашах угрожающе усмехнулся.— Ну молчи, молчи! Глупый попугай!

Далеко, очень далеко гремят печальные удары барабана...

●

Модана уже вывели за город. Дорога змеится вдоль реки. Из ночной темноты, заслоняя звезды, выступают справа и слева очертания пышных кустов. Впереди идет стражник, бьет в барабан. Модан то и дело оглядывается.

Комде и мальчик догоняют печальное шествие. Косы танцовщицы распущены. Она крикнула:

— Модан!..

Юноша услышал, вскрикнул:

— Комде! — и рванулся к ней.

Но его перехватили стражники, оттаскивают. И ее оттащили стражники. Ломая руки и плача, Қомде начинает умолять кривого эмира — начальника стражи:

— Да будет к вам благосклонной судьба! Да не покинет никогда вас удача! А мне — свидетель бог! — остался в жизни только один предсмертный вздох! Продлите мою жизнь на эту ночь, умоляю! Оставьте Модана мне до утра!..

Кривой эмир посмотрел на нее единственным глазом:

— Твои слова подобны золоту, но от них в руках у меня остается только воздух.

— Я прошу лишь отсрочить изгнанье! — в отчаянии восклицает Қомде.— Прошу подарить нам остаток ночи! Оставьте меня с Моданом наедине! О, смилостивьтесь!

Кривой эмир попробовал сказать яснее:

— Дай мне что-нибудь кроме воздуха! — И многозначительно уставился на Қомде.

— Что?— растерялась Қомде.

— Да ты совсем глупа,— сказал кривой эмир и показал пальцем на ее браслеты и серьги.

Қомде вспыхнула, срывает с себя драгоценности, сует их эмиру. По его знаку стражники развязали руки Модану, отходят в сторонку.

Но Қомде и Модан стоят. Они стоят как вкопанные,— стоят на расстоянии, растерянные, завороженные,— не в силах двинуться навстречу друг другу. Наконец Қомде сделала шаг. И Модан шагнул к ней. И они пошли друг к другу. Подошли. Взялись за руки. И замерли, не в силах вымолвить ни слова. Молча стоят.

Стражники в стороне зажигают костры. Мальчик тоже отошел, лег на пыльную траву у края дороги.

А Қомде и Модан стоят, не могут наглядеться друг на друга. Наконец Қомде обрела дар речи, жалобно зазвенел ее голос:

— Из-за меня покинув край родной,
Зачем искал знакомства ты со мной?!

И Модан, как эхо, откликается:

— Я так смущен, что путаю теперь,
Где разума, а где безумья дверь!
Любовь настигла молнией меня,
Смятением наполнила меня...

Стражники у костра азартно играют в кости. Слышны их грубые возгласы: «Семь!.. Одиннадцать!.. Давай!..» Под их алчными взглядами из рук в руки переходят монеты.

А Қомде говорит Модану — они сидят уже на траве возле ночной реки:

— Я воздухом твоей любви дышу,
Но сломанными крыльями машу.
Готова я, как тень, всегда идти
Вслед за тобой по твоему пути.
И смерти не страшусь я...

Опускает голову, размышляет:

— Но страшусь,
Что новых бед причиной окажусь,
Что шах раздует пламя мести вновь,
Что рок швырнет в тебя свой камень вновь,
И если я на этот путь вступлю,
То и тебя, любимый, погублю...

Стражники играют в кости. Один восклицает:

— Двенадцать!

— Ты неправильно бросил! Обманщик! — вскочил второй.

Тот тоже вскочил, его глаза налились кровью.

— Кто обманщик?

— Ты.

Они, верно, сцепились бы, если бы кривой эмир не огрел их плетью, прикрикнув:

— Тише вы! А то брошу обоих шакалам!

А Модан положил голову на колени Комде. Не отрывая взгляда от его лица, она говорит:

— Пришел меня заворoживший гость —
И всю развеял, словно праха горсть...
О, как с тобой соединиться мне?
Развеянной, как сохраниться мне?

Держа голову у нее на коленях, заглядывая снизу ей в глаза, Модан говорит:

— Мы оба — жертвы безрассудств судьбы,
Мы рока сумасшедшего рабы!
От рук отбилось счастье...

Встает, говорит с силой:

— Но клянусь,
Что где-нибудь я с ним еще столкнусь!..

Вновь усаживается рядом с Комде, начинает рассказывать:

— От мудрецов пришлось мне как-то раз
Услышать удивительный рассказ:
На севере пустыня есть, и в ней
От незапамятных блаженных дней
Есть пальма благодатная одна...

Комде смежила глаза. И перед ее воображением возникла одинокая пальма в пустыне. Слышен голос Модана:

— ... Ей сила непонятная дана:
Кого та пальма тенью осенит, —
К тому удача в руки прилетит...

И перед воображением Комде рядом с пальмой возник легкий, прозрачный образ Модана. Он протянул руки, и откуда-то из глубины пустыни появилась Комде. Счастливые влюбленные обнялись, и оба медленно растаяли. А Модан заключает:

— Мне б к пальме той дойти, ее найти:
Сойдутся наши вновь тогда пути!..

Подошел кривой эмир:

— Скоро заря. Пора расставаться!

Стражники затаптывают костры. Комде и Модан встали, держат друг друга за руки. Комде жалобно говорит:

— Я верю, что в любом краю земли
Меня не позабудешь и вдали!
Но если б ты на крыльях ветерка
Весть о себе прислал издалека!

Свою Комде — прости, Модан, прости —
Ты мог бы нежной весточкой спасти!

Модан достал спрятанную у него на груди розу:

— Вот — зеркало дыханья моего,
Двойник существованья моего...

Протягивает ей розу:

— Покуда не поблекнет розы цвет,
Знай, что я жив и мне угрозы нет.
А если роза почернеет вдруг,
Знай, что погиб тебя любивший друг.

Кривой эмир сказал:

— Хватит! Прощайтесь!

Стражник ударил в барабан. И под шатром ночного неба опять понеслись глухие удары барабана. И зазвучал речитатив сказителя:

Он на Комде взглянул в последний раз,
Как будто весь он состоял из глаз,
И так ее он обнял, словно вдруг
Он приобрел сто жарких, страстных рук...

Модан обнимает Комде, оторвался от нее, круто повернулся, пошел.

... И вышел в путь на север, чтоб найти
Надежды пальму на своем пути.

Стоит Комде с желтой розой в руках, смотрит вслед. Смотрит вслед Модану мальчик. Смотрят стражники, один из них бьет в барабан.

Вдоль реки, в которой струятся отражения звезд, Модан по дороге уходит в изгнание, в ночь.

●

Переворачивается страница старинной книги, мы читаем:

О мания величия царей!
О низкие обычаи царей!..

●

Ночь. Дворцовый сад. Старый Бахунатджи роет мотыгой яму возле куста роз. Над ним с пиками в руках стоят два стражника, подгоняют:

— Скорей! Скорей!

Бахунатджи выпрямился:

— Но что вам надо закопать? Какую рыть яму?

— Копай! Не твое дело! — грубо обрывает стражник.

Второй, что помоложе, показал на сверток:

— Шах велел нам закопать вот это: тут преступник, осмелившийся нарушить покой повелителя.

Поглядев на сверток, чем-то напоминающий по форме крупную мертвую птицу, завернутую в ткань, Бахунатджи усмехнулся:

— Наверное, какой-нибудь гусь или журавль, залетевший во дворец...

— Ладно! Копай! — оборвал его первый и ткнул пикой в бок.

Садовник копает. У решетки сада возле ворот появился его внук, вернувшийся вместе с Комде. Они замерли, увидев стражников. Мальчик осторожно приоткрыл

ворота. Комде проскальзывает в щель. Старый Бахунатджи искоса взглянул, заметил ее. Но ничем не выдал себя, продолжает копать.

Скрываясь за цветущими кустами, Комде направилась к мраморной стене дворца, четко рисующейся на фоне предрассветного неба. Исчезает в какой-то нише. Тогда и мальчик проскользнул в ворота, крадется между цветов. Прополз среди двух жасминовых кустов, смотрит, лежа в траве.

Старый Бахунатджи кончил копать, сказал добродушно:

— Ну, давайте вашего преступника...

Но стражник отстранил его руку, зорко осматривается. Мальчик приник к земле. Не заметив ничего подозрительного, стражник разворачивает танбур.

Не успел Бахунатджи вскрикнуть, не успел остановить руку стражника, как тот с огромной силой ударил танбуром по земле. Со странным звоном полопались струны— каждая застонала протяжно, своим особенным голосом. И звуча развалился деревянный остов танбура. И все слилось в один рыдающий вопль. Бахунатджи прошептал в отчаянии:

— Волшебный танбур...

●

А во дворце—возле Комде, которая только что прикрыла за собой потайную дверь,— вдруг задрожали, зазвенели струны музыкальных инструментов, заиграли флейты. Жалобный, необыкновенный по красоте аккорд понесся по дворцовым покоям. Комде замерла на месте, испуганно оглянулась.

Вбегает встрепанный Карашах:

— Что тут такое?

С удивлением слушая затихающий аккорд, Комде говорит:

— Наверное, сюда забрался какой-нибудь дух и...

Карашах раздраженно прервал:

— Духи не играют на флейтах, не танцуют и не поют. У них есть дела поважней!

Подозрительно заглянул за барабан, за занавес. Комде скрывается в глубине помещения.

●

Стражник в саду уже схватился руками за розовый куст, вырвал его с корнями, сажает в яму поверх обломков, приказывает:

— Закапывай!

Бахунатджи говорит величаво:

— Музыку похоронить нельзя!

— Шах лучше знает, что можно, а что нельзя! Закапывай, ну!

Стражники укололи старика пиками. Бахунатджи мотыгой стал сгребать землю. И плач танбура умолк под комьями земли.

Затаив дыхание, смотрит мальчик, скрываясь в высокой траве. Яма уже засыпана, стражники утаптывают землю. Направили пики на Бахунатджи:

— Иди!

— Куда?

— Получать награду от шаха.

— Меня не за что награждать,— с достоинством сказал Бахунатджи.

— Шах лучше знает, кого награждать! — говорит стражник, кольнув старика пикой. И Бахунатджи пошел.

Стражники вывели его за ворота. Мальчик выскользнул за ними, остановился, посмотрел, потом кинулся следом. Догнал, крикнул:

— Дедушка!

Но стражники отшвырнули мальчика — он упал в канаву, толкнули Бахунатджи пиками, и старый садовник пошел...

●

Яркий солнечный луч прорезает маленькую комнатку во дворце. Вошли стражники, закапывавшие танбур.

— О повелитель! Преступный танбур казнен и тайно предан земле!

— А что постигло рывшего яму? — спросил Қарашах.

— Мы помогли ему перейти в царство вечности.

Тот, что помоложе, подхватил:

— Да будет повелителю известно, он закопал танбур в...

Қарашах прерывает:

— Оставь твое знание себе! Идите получайте награду!

Стражники поклонились и вышли. Қивнув вслед им, Қарашах сказал кривому эмиру:

— Шах должен быть ревнив даже к своей тени. Повелеваем: лишить их жизни, дабы никто и никогда не мог этот преступный танбур найти!

Эмир поклонился, вышел за стражниками. Сидит, нахохлясь, попугай в кольце. Қарашах пристально посмотрел на него:

— Ты все молчишь? Подслушиваешь наши тайны?.. Запереть его в клетку!

Оглянулся — никого нет. Тогда он сам схватил попугая, затолкнул в клетку, подвесил ее на крюк. Торжествующе засмеялся.

— Теперь, даже если бы ты захотел причинить нам зло, тебе не удастся!

●

Мастерская музыкальных инструментов. Сквозь толпу музыкантов пробирается низенький музыкант шаха с ви́ной в руках. Он взобрался на помост мастерской, бросился к мастеру:

— Смотри! У меня умолкли струны!..

Ударяет по струнам — ни звука.

— Не у тебя одного, — печально говорит мастер.

И все музыканты стали показывать низенькому: не звенят струны, не звучат флейты.

Низенький музыкант разинул от удивления рот. Мастер продолжает:

— Что-то случилось с волшебным танбуром, и вся музыка в мире умолкла! Остались одни барабаны!

Он ударил по барабану — раздался мощный звук.

И тотчас же, словно ответив ему, вблизи забил еще барабан. Музыканты обернулись. На базар в сопровождении барабанщика вступает шахский глашатай:

— Слушайте! Слушайте!.. Слушайте, какова справедливость шаха, нашего повелителя!..

В повозке палача, привязанные к столбам, стоят два стражника. Повозка окружена вооруженной охраной. Глашатай кричит:

— Наш великий шах, солнце вселенной, оказал своим подданным справедливость! Он карает этих двух стражников за то, что они казнили невинного человека.

Слушает мальчик в базарной толпе. Молчит народ. Голос глашатая:

— Эти две ядовитые змеи казнили садовника шаха и тем самым лишили повелителя тысячи земных благоуханий...

В толпе раздался отчаянный крик мальчика:

— Дедушка!..

Глашатай посмотрел, откуда послышался крик, однако не увидел ничего, кроме сотен голов. Продолжает:

— Но злодеев настигла рука повелителя...

Осужденных стражников в повозке увозят вслед за глашатаем.

В мастерской теснятся музыканты, слышен далекий голос глашатая:

— Слушайте, какова справедливость нашего шаха...

Тощий музыкант говорит мрачно:

— Черный цвет не закрасишь никаким другим цветом. Я знаю, какова справедливость шаха! Надо бежать от нее!

— Куда? — вздохнул низенький.

— Все равно куда — в горы, в пески — только подальше! И поскорей! Когда Карашах узнает, что умолкла музыка, у нас у всех головы полетят!

Он пошел, за ним дружно поднялись музыканты. Мастер стоит, не трогаясь с места. Тощий музыкант обратился к нему:

— Ты остаешься?

— Я не могу покинуть город,— сурово говорит мастер.— Я должен остаться, чтобы узнать, что случилось с волшебным танбуром.

Музыканты молча уходят из мастерской.

●

И вот уже мастер, которого приволокли стражники, стоит перед шахом.

— ...И ты утверждаешь,— говорит Карашах,— что можешь починить волшебный танбур? И тогда музыка к нам возвратится?

— Да,— кивает мастер.

Карашах повернулся к кривому эмиру:

— Принести сюда танбур!

— Царю царей известно...— сказал эмир дрожащим голосом. — Никто не знает, где зарыты обломки волшебного танбура... Никто не остался в живых...

— Ага, ты убил их нарочно, с коварной целью,— говорит Карашах.— Ты захотел, как видно, чтобы без музыки мы, твой повелитель, умерли от скуки?! Ты захотел таким способом от нас избавиться?!..

В страхе отступая, эмир бормочет:

— Я не хотел избавляться от повелителя. Я чту солнце вселенной превыше всего.

— Ну, вот что! — прервал его Карашах.— Всем известно, что ты умеешь разыскивать драгоценности там, где другой ничего не найдет! Если ты не разыщешь танбур с тем же умением, клянемся— тебе не удержать своей головы!

— Слушаю и повинуюсь,— сказал эмир, отвешивая низкий поклон.

●

Переворачивается страница старинной книги, мы читаем:

Чем дальше уходил, тем чаще взгляд
Бросал он, опечаленный, назад...

Разутый, в лохмотьях, растерзанный печалью идет Модан по пустыне. Он идет и поет:

Тяжелому вздоху подобно,
Я стал караванщиком слез.
Глубокой пылающей раны
Клеймо в мое сердце вожглось...

Легконогая газель выскочила на гребень бархана и замерла, провожая взглядом певца.

И милой я, кроме той раны,
В безумье моем не найду,
В безвыходном мире обмана
Один я, как солнце, бреду...

Далеко впереди, среди волн песка, возникает в струящемся воздухе, будто в мареве, одинокая пальма.

●

А Комде в комнатке, устланной коврами, поверх которых лежат парчовые подушки, смотрит на заветную розу. Ее лепестки побледнели, но краска в них еще есть.

На пороге сидит мальчик, глядит на Комде. Губы ее плотно сжаты. И все же мы слышим чистый, жалобный голос, чем-то похожий на голос Комде:

«Миновало для меня время сбора фиников, и теперь мне достался лишь терновник. Терпи и печалься, сердце».

— Почему ты молчишь? — спросил мальчик.

— Не хочется говорить,— сказала Комде.

Опять сжала губы, и опять звучат ее мысли:

«Рано с пира уйти пришлось опечаленной флейте... Днем я гляжу на солнце вместо Модана, а ночью любуюсь темнотой вместо черноты его волос. И слезами своими смываю черноту ночи».

— О чем ты думаешь? — спросил мальчик.

— Ни о чем,— сказала Комде.

И опять звучат ее мысли:

«Ах, хорошо мне было, пока не увидала его! А теперь... Сахар уже не имеет больше сладости, ибо скрылся с глаз милый друг».

— Комде,— говорит мальчик.— Станцуй для меня!

— Хорошо,— говорит она.

Покорно кружится с розой в руках. Мальчик пальцами ударяет в пустой кувшин, подыгрывает ей. А мысли ее не умолкают, звучат:

«Я запятнана, как цветок мака, но цветущей кажусь. Напоила меня ядом разлука...».

— Почему ты плачешь? — спросил мальчик.

— Для этого танца нужны слезы,— сказала Комде.

Она кружится в танце. Звучат ее мысли:

«Увы, нет на свете ничего злее любви, и нет никого несчастнее влюбленного...».

Задумчиво смотрит на нее мальчик.

●

Модан лежит, распростертый, под пальмой, безумными очами смотрит вокруг:

— Где ты, Комде?.. Комде... Моя Комде...

— Как от Комде уйти решился я?

Разлуки как не устрашился я?..

Птицы щебечут на ветвях пальмы. Стройные газели не спускают с Модана глаз, стоят как изваяния среди песчаных барханов. Модан бормочет в исступлении:

В порыве привстал. Газели отскочили и замерли в отдалении. Модан протянул к ним руки:

— Вот я пришел, я вновь с тобой Комде!
Спляши мне снова, песню спой, Комде!..

Вдруг на ветвях пальмы какая-то индийская синичка явственно просвистела:

— Комди...

Модан вздрогнул, поднял голову. Но птицы не обращают внимания на него, щебечут, свистят.

Медленно подходят к пальме газели. Модан лег, забормотал опять:

— Ты далека, Комде, но мы вдвоем,
Как мне с тобой тепло в плаще твоем!
Что ж ты со мной неласкова, Комде?
Что смотришь ты с опаскою, Комде?..

Синичка перепрыгнула с ветки на ветку и опять свистнула:

— Комди...

И все птицы на пальме подхватили хором:

— Комди... комди... комди...

Но Модан на них уже не смотрит. Он протянул руки к невидимой Комде:

— Комде! Комде! Кумир моей души!
Что ж ты опять уходишь? Не спеши...

И вдруг газель протяжно проблеяла:

— Комде-е-е...

И хор птиц радостно подхватил:

— Комди... комди... комди...

Модан приподнялся. Газели кинулись врассыпную. Модан крикнул газели:

— Эй, погоди!
Сейчас Комде запляшет,— погляди!..

Но газели убежали, скрылись в песках. Модан покачивается, опять лег, начал бормотать, как безумный:

— Где ты, Комде?.. Комде... Моя Комде...

●

Переворачивается страница старинной книги, мы читаем:

И снегу — срок, и таянью — пора,
Отчаянью и чаянью пора...

●

В предгорьях, в тени скалы, сидят и работают художники-миниатюристы, мастера ярких и чистых красок. Среди них — Атуп Чатр. Перед ним — натурщик, низенький музыкант, убежавший от шаха, в руках у него — многострунная ви́на. Прислонясь к скале, стоит тощий музыкант, печально глядит вдаль. Бхабани — глава школы художников-миниатюристов — старый, седой, сидит на белом войлочном коврике, неспешно говорит:

— Все люди стали сиротами без музыки. Не поется без музыки песня, нечем людям облегчить сердце после труда...

Атуп Чатр сказал:

— Говорят, даже Карашах заболел от скуки. Его ярость теперь не смягчается музыкой, и на него нападают припадки удушья! Врачи опасаются за его жизнь...

И опять поднял кисть, кончает миниатюру.

Внезапно из ветвей чинара раздались птичьи голоса:

— Комди... комди... комди...

Все подняли головы, но увидели только птиц, прыгающих по ветвям.

Отступив на шаг, Атуп Чатр смотрит на свою работу и на натурщика.

На миниатюре: все в тучах черное небо, расколотое белыми молниями, вдали в предгорьях пасутся слоны. Впереди — дерево, усыпанное плодами, и рядом, на белом полу, в красном халате — низенький музыкант с вйной в руках.

Тощий музыкант заглянул в миниатюру, грустно вздохнул:

— Посмотрит кто-нибудь и скажет: «Было время, когда на земле еще была музыка!»

Старый Бхабани говорит величаво:

— Нельзя предаваться отчаянию. Люди отыщут волшебный танбур. И музыка оживет!

— Что толку, нас тогда уже не будет, — сказал низенький музыкант.

— В счастье надо верить! — с силой сказал Бхабани.— Если человек не верит в счастье, ему не за что и бороться, и тогда уж счастье не посетит его никогда!

Делает движение, чтобы встать. Но из листвы чинара опять раздалось:

— Комди... комди...

— Что это? — Бхабани удивленно поднял голову.

Все смотрят на птиц.

Подбегает газель. Увидев ее, все замерли от удивления. Газель проблеяла протяжно: «Комде-е-е...»— и умчалась, исчезнув среди камней.

— Комде?! — Атуп Чатр поражен в самое сердце.—Наверно, с нею беда!

— А кто это? — спросил Бхабани.

Атуп Чатр вынимает из своей одежды сверток, разворачивает миниатюру «Танец Комде». Вскочили музыканты и художники — посмотреть. Миниатюра пошла по рукам. Бхабани взял ее. разглядывает.

Комде изображена в вихре танца, на ней яркие одежды и те браслеты и серьги, которые уже давно покоятся в шкатулке кривого эмира.

— Как видно, родилась она в добрый день, если ради нее газель прибежала к нам из пустыни, — сказал Бхабани.

— Смотрите!..

Атуп Чатр показал пальцем. Далеко на камне стоит газель.

— ...Газель нас ждет! Поедем по ее следам, выручим Комде из беды!

Под свист и щебетание птиц Бхабани, Атуп Чатр, оба музыканта и несколько художников подбежали к оседланным лошадям, вскочили на них и поскакали с гор к желтеющей на горизонте пустыне.

●

Под пальмой лежит бездыханный Модан. Десяток газелей не спускают с него глаз. Слышен речитатив сказителя:

Лежал, под пальмой распростерт, Модан —
И хоть на вид совсем был мертв Модан,
Но в нем жила любовь, и потому
Бессмертье было суждено ему...

Газели испуганно метнулись, исчезли в песках.

Подъехали всадники, соскочили с коней. Подошли к Модану. Птицы свистят на ветвях:

— Комди... комди...

Бхабани посмотрел на лежащего:

— Это не Комде, кто-то другой... И похоже, что мертв...

Подошел тощий музыкант, узнал:

— Кажется... Модан...

— Модан?! — Атуп Чатр вглядывается, потрясен.— Да, он... И как будто еще дышит... Дайте воды!

Оба музыканта кинулись к лошади. Отвязали бурдюк. Принесли. Атуп Чатр дает Модану глотнуть из бурдюка.

Модан открыл глаза, сказал:

— Комде...

Опять закрыл глаза.

— Комде?! — удивился Бхабани.

— Да, его разлучили с Комде! — сказал низенький музыкант.

Атуп Чатр еще раз приложил к губам Модана бурдюк. Певец глотнул, поднял веки, сказал:

— Комде...

Закрывает глаза. И птицы отозвались радостным хором:

— Комди... комди... комди...

Бхабани громко говорит:

— Если все птицы, услышав из уст Модана имя любимой, подхватили его — сколько раз должен был он, бедный, повторять имя Комде! Поклянемся же вернуть Модану его любовь!

И художники и музыканты сурово говорят:

— Клянемся!

По знаку Бхабани художники подняли певца на плечи. Несут. Музыканты пошли следом, держа в поводу лошадей.

Модан открыл глаза, спрашивает слабым голосом:

— Кто вы?

— Мы слуги твоей любви! — сказал Бхабани.

Модан улыбнулся и, покачиваясь на плечах людей, глядя в синее небо, еле слышно, одними губами, сказал:

— Комде...

●

Маленькая комната во дворце. Тыча прутиком в клетку, Карашах дразнит попугая:

— Глупый, глупый попугай! Ты — простой пучок перьев, а не мудрая птица. Ты годишься только на обед кошке! Глупый попугай! И ты — глупый, и сказки твои — глупые!

— Сам ты глупый! — вдруг сказал попугай.

— Ага, заговорил! — торжествующе засмеялся Карашах.

— Меня ругай сколько хочешь,— сказал попугай таким голосом, как будто он горлом одновременно и говорил и колол орехи.— Но сказки мои ругать не позволю! Моему красноречию и изяществу языка удивляются знатоки словесности! А ты...

— Что я? — прищурился Карашах.

— Все над тобой смеются,— сказал попугай.

— Смеются?! — подпрыгнул Карашах. — Кто?!

— Все. Знаешь, как они тебя называют?

— Как?!

— Пустой барабан.

— Это — слова Модана! — в ярости восклицает Карашах.— Жаль, что я его отпустил! Мне надо было содрать с него кожу, а он...

Вошел кривой эмир:

— Гонец от Бхабани, главы земли художников!

В комнату, толпясь, входят приближенные Карашаха, среди них придворный поэт Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби. Все рассаживаются по местам.

Стражники вводят Атуп Чатра, он поклонился, передал письмо.

— Это ты?! — Карашах удивлен, спрашивает грозно:— Как ты осмелился привезти нам письмо?

— Я знал, что ты меня убьешь, — невозмутимо сказал Атуп Чатр.— Но моя кровь схватит тебя за горло, шах!

— Молчи!

В ярости Карашах повернулся к придворному поэту:

— Читай! Весь наш гнев падет на него,— Карашах кивнул на Атуп Чатра.

— Не осмеливаюсь ослушаться...

И Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби начал читать, вздыхая при каждом слове и качая головой:

«О ты, превративший сострадание в страх! Нельзя гасить свечу, чтобы в окно не залетел мотылек! Нельзя из-за своей обиды разлучать возлюбленных! Верни скорее Комде Модану! По твоей вине погибла в мире музыка, и ты же сам чуть не умер от скуки! Если из-за тебя погибнет в мире любовь, прах Модана и Комде падет на твою голову!..»

— Тут дальше стихи...

— Читай...— сказал Карашах, мрачно поглядывая на Атуп Чатра.

Смотрит из клетки попугай на придворного поэта.

Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби читает, постепенно переходя на привычный при чтении стихов пафосный тон:

— Пусть прах падет на голову того,
Кто мнит, что вечно гнета торжество!
Где воля напряглась, как тетива,
Там муравей одолевает льва,
Как ни кичись тиран...

Карашах прервал:

— Ты слишком поешь для человека, который читает.

Поэт поперхнулся, смешался. Под подозрительными взглядами Карашаха опять начинает:

— Как ни кичись тиран...

— Это мы уже слышали,— сказал Карашах.— Читай дальше!

Дрожащими губами Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби продолжает, показывая всем своим видом, что сам в отчаянии от слов, какие приходится читать:

— Ничтожен он.
В конце концов он будет поражен!
О ты, кто одурманен спесью, знай:
Псу и погибель будет песья, — знай!

Карашах мрачно спрашивает:

— Кто написал эти стихи?

— Модан! Наш соловей, у которого ты украл любовь! — ответил Атуп Чатр.

— Опять Модан?!— к поэту:— Это ты его тогда привел.

Придворный поэт стоит ни жив ни мертв. Карашах говорит:

— Трижды за твое умение мы наполняли тебе рот жемчугом. А один раз мы даже взвесили тебя, положив на другую чашку весов золото, и это золото подарили тебе. Теперь, если ты не сложишь достойный ответ, клянемся — мы наградим тебя совсем иначе!

Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби поклонился шаху. Писцы подняли калямы. Поэт начал с пафосом:

— Ты, словно солнце, светел и высок,
Мы — жертва за один твой волосок!
Да! Все мы — слуги шаха...

— Это мы знаем наизусть,— раздраженно прервал его Карашах.— Ты Модану ответь!

— Сейчас, сейчас...— придворный поэт начинает сначала:

— Ты гордость шахов попираешь в прах,
Но ты забыл, Модан: могуч наш шах!..

Карашах поморщился, с трудом удержался, чтобы опять не прервать.

— Войска его вздымают до небес
Не просто пыль, а пыль весны чудес!
Гремит его дворцовый барабан...

При слове «барабан» Карашах подпрыгнул от негодования.

— Всегда в поход готовый барабан...

Карешах подпрыгнул на троне второй раз и закричал:

— Ты еще осмеливаешься намекать?!

— Я?.. Нет... Где?— растерялся поэт.

Карашах уже в полной ярости:

— Да ты, как видно, считаешь нас совсем дураком! В своих вонючих стихах ты произнес слово «барабан»— и даже дважды! Все слышали!.. — Торжествующе поглядел на попугая, опять садится на трон. — Мы давно подозревали, что у тебя на языке одно, а в мыслях другое... —Повернулся к кривому эмиру. — Налить ему в рот расплавленное серебро!

Стражники хватают поэта. Кривой эмир уводит его. Придворные в восторге кричат:

— О проницательный, о мудрый, о всевидящий шах!..

Еще раз взглянув на попугая, Карашах важно говорит Атуп Чатру:

— Ты думаешь, что мы злопамятны и жестокосерды? На самом деле мы милостивы. И ты в этом сейчас убедишься. Мы смоем чистой водой прощения пыль твоих оскорблений. А за это ты отвезешь наш ответ... Писцы!

Писцы подняли свои калямы. Қарашах начал диктовать:

«До слуха высокого достоинства дошло твое письмо, Бхабани! Будучи на подушке славы и величия, мы тебе говорим...».

Пишут писцы. Придворные радостно кивают на каждое слово шаха. Атуп Чатр с интересом смотрит на них. Қарашах продолжает:

«Қак ты осмелился подумать, что мы отдадим Модану госпожу страны красоты и розовый куст сада прелестей!..»

Восторг придворных прорывается возгласами:

— О наш шах! Все поэты мира — ничто перед ним! Поистине его уста рассыпают жемчужины!.. Неизъяснима красота его слов!..

Сияя, Қарашах продолжает:

«... При виде стана этой плясуньи кипарис упал на землю от стыда, и даже куропатка не смогла бы подражать ее поступи...».

●

Темница, к стенам которой приделаны кольца и крючья. Кривой эмир наедине с придворным поэтом. Вид у Мухаммада Мухасина Фони Нахшеби самый плачевный, он восклицает:

— Но я же отдаю тебе все мои жемчуга! Разве этого мало? И у тебя еще останется серебряный слиток!

Кривой эмир пожал плечами:

— Слиток расплавленного серебра я и так выну из твоего рта, когда он там остынет; но в этом случае ты уже покинешь землю и будешь стоять у ворот рая. Вот если ты покажешь мне, где спрятал не только жемчуга, но и золото, тогда рай осиротеет без тебя, и я позволю тебе уехать куда захочешь.

— Хорошо, хорошо! Я отдам тебе и золото и жемчуга...— говорит Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби, жалко улыбаясь.

●

Переворачивается страница старинной книги. Мы читаем:

Кто волю шаха смеет обойти?
Иль выполни, иль головой плати!..

●

Маленькая комната во дворце. Қ шаху привели Қомде. Барабанщики забили в барабаны, выбивают плясовую дробь. Но Қомде опустила голову и не танцует. Қарашах остановил барабанщиков:

— Почему она не танцует?

— О великий шах,— сказал кривой эмир.— Она осмелилась впустить в свое сердце любовь к Модану.

Қарашах повернулся к Қомде:

— Это правда?

Қомде едва заметно кивнула и еще ниже опустила голову.

— Ты создана, чтобы услаждать наш взор танцами, а не для того, чтобы кого-нибудь любить!— сказал Қарашах.— Танцуй! — И опять дал знак барабанщикам.

Те ударили в барабаны, Қомде все так же неподвижна.

— Ты надеешься, что Модан тебя освободит? — визгливо сказал Қарашах и презрительно засмеялся.— Или ты, может быть, не хочешь танцевать под барабан! Может

быть, ты... — Осекся, пристально оглядел придворных, тихо спрашивает: — Кто сказал «барабан»?

Все молчат. Карашах испытующе смотрит на испуганных придворных. Повернулся к кривому эмиру:

— Может быть, это ты сказал «барабан»?

Эмир испуганно пятится, бормочет:

— Нет, я не сказал...

Карашах опять поворачивается к Комде:

— Танцуй!

По его знаку барабанщики вновь ударили в барабаны. Комде все так же стоит, глядя на шаха. Карашах встал с трона, говорит угрожающе:

— Если ты не будешь сейчас танцевать, мы заставим тебя плясать на костре!

Комде неподвижна. Вдруг из клетки раздался голос попугая:

— Шах! А ты пробовал когда-нибудь танцевать, когда не хочешь?

— Глупый попугай, разве шахи танцуют,— снисходительно сказал Карашах. Приказывает эмиру: — Сложить костер! Завтра утром она попляшет у нас на огне!

●

Вечер, дворцовый сад, куст весь в желтых розах. Мальчик—внук старого Бахунатджи — привел сюда мастера музыкальных инструментов:

— Танбур тут, под этим кустом!

Мастер мотыгой откапывает куст. Мальчик горестно говорит:

— Комде спасти нельзя. Утром ее сожгут! И Модан далеко... Пусть же она перед смертью услышит хоть танбур Модана! Почините его! Подарите Комде эту последнюю радость...

Мастер обнял куст, поднимает его с корнями, облепленными землей.

Мальчик вынимает из ямы разбитый танбур, весь в комьях земли. Да это и не танбур — обломки! С кусков его деревянного остова сошла краска, струны оборвались, заржавели.

— Нет больше на свете волшебного танбура...—в отчаянии сказал мальчик.— А дедушка говорил, музыку нельзя похоронить...

— Да! Музыку похоронить нельзя,— сказал мастер, разглядывая обломки.— Я починю танбур!

Заворачивает обломки в тряпку, поспешно уходит вместе с мальчиком.

●

От пламени большого лепного светильника по всему тронному залу колеблются, прыгают тени. Проходит кривой эмир. Его окликнул попугай:

— Эй, эмир!

— Чего тебе?

— Подойди!

Эмир нехотя подошел. Попугай спрашивает:

— Тебе нравятся мои сказки?

— Я не такой дурак, чтобы читать сказки,— раздраженно проворчал эмир и пошел.

— Жаль,— сказал попугай.—А то ты бы знал, где спрятан рубин.

— Рубин?— эмир остановился.—Какой рубин?

— Он спрятан тут, совсем рядом.

— Рубин султана Гаруна? Тот самый?— у эмира перехватило дыхание.— Который у него украли тут, во дворце?

— Да,— сказал попугай.— Выпусти меня из клетки, и я тебе покажу.

Кривой эмир подозрительно осмотрелся, дрожащими руками открывает клетку:

— Давай, показывай!

Попугай вылетает из клетки, уселся на балдахине трона. Говорит:

— Видишь, как плохо, что ты не читал мои сказки. На странице сто пятой ясно сказано, что рубин находится в моем желудке. Ты мог меня зарезать и достать рубин. А ты меня выпустил! — Попугай засмеялся деревянным смехом и улетел.

●

Мастерская музыкальных инструментов. Тускло горит чирак—плошка с маслом. Уже начинает заниматься заря. Мастер склонился над танбуром: он починен, блестят струны. Мастер кончает покрывать его лаком.

Мальчик тронул пальцем струну. Раздался чистый протяжный звук удивительной красоты. И на этот звук протяжным звоном отозвались все «молчавшие» инструменты, висевшие на стене мастерской. Музыка ожила.

Мастер вскочил, дрожащими руками начал пробовать еще и еще раз все струны на всех инструментах, дунул во флейту, и она тоже ответила ему чистым голосом...

А мальчик заплакал. Послышался щелкающий голос:

— Мальчик, чего ты плачешь?

Мастер изумленно разинул рот, уставясь на попугая, который уселся на длинные кузнечные клещи, прислоненные к закопченной стене. Однако мальчик не проявил никакого удивления. Сквозь слезы он ответил попугаю:

— Сегодня казнят Комде...— и заревел еще громче.

— Не плачь,— сказал попугай.— Ты меня так расстроил, что я чуть не позабыл спросить главное: тебе нравятся мои сказки?

— Нравятся...— все так же сквозь слезы сказал мальчик.

— Тогда я тебе помогу.

— Как ты можешь помочь...— продолжал всхлипывать мальчик.— Во дворце уже сложен костер, и ее...

— Я достану тебе гребень Комде,— сказал попугай.

— Гребень Комде?— мальчик заинтересованно посмотрел на попугая и отер слезы.— Зачем мне ее гребень?

— Знай,— сказал попугай важно.— Если взять гребень Комде и вставить его в струны твоего волшебного танбура — все запляшут, как только ты заиграешь. И палачи запляшут и шах начнет танцевать. И пока они будут плясать...

— ...Комде убежит!— восторженно подхватил мальчик.

А попугай взмахнул крыльями и исчез за базарными постройками, над которыми поднималось солнце нового дня.

●

И над скалой в земле художников тоже поднимается солнце нового дня. Грустно смотрит вдаль Модан, рядом с ним — музыканты шаха, тощий и низенький. Атуп Чатр говорит Модану:

— Прогони печаль от твоего сердца! Сегодня на закате мы выедем в столицу Карашаха! Не пройдет и десяти дней, как ты увидишь Комде...

— Да...— говорит грустно Модан.— Но я даже не знаю, жива ли она...— помолчал и негромко запел строки Хафиза:

Тоской по твоим рубинам-устам сгораю до сих пор.
Еще не вино— осадок вина вкушаю до сих пор...

Низенький музыкант вздохнул:

— Ах, если бы не умерла музыка! Я сыграл бы под твою песню!

Коснулся пальцами струн, и вдруг они ответили ему нежным звоном.

— Что это...— дрожащим голосом сказал музыкант.

— Не может быть...— взволнованно пробормотал тощий музыкант и трясущимися руками достал из-за пазухи свою болури. Дунул в нее. И болури ответила ему чистым долгим звуком.

— Ожила! — закричали оба музыканта.— Музыка ожила!..

В сумасшедшем волнении они заиграли веселую мелодию. А Модан сказал Атуп Чатру:

— Значит, волшебный танбур нашелся!

●

Во дворцовой крепости на площади приготовлен костер: деревянный помост обложен соломой и грудами сучьев. Карашах сидит на возвышении. Вокруг теснятся придворные и стражники.

Из темницы выводят Комде. Изнурение скрыло красоту ее лица, она так исхудала, что едва не взлетает от вздохов. Комде поднимается на помост с розой Модана в руках. Оглядывает разноцветные одежды и тюрбаны придворных и дворцовые башенки. Стоят возле помоста палачи с дымящимися факелами.

Вдруг на голову Комде, словно цветной комок, падает попугай. Она испуганно отпрянула. Попугай выхватил из ее волос гребень и взмывает вверх. Черная коса ее, раскручиваясь, падает, рассыпается по плечам. Комде говорит вслед попугаю, чуть не плачет:

— И ты против меня... Все против меня!..

Карашах, бледный от ярости, поворачивается к кривому эмиру:

— Кто выпустил попугая?!

Эмир развел руками: «Не знаю». Карашах хотел сказать еще что-то. Но тут барабанщики ударили в барабаны, возвещая начало казни. Карашах громко говорит:

— Комде! Откажись от любви к Модану!

Комде говорит тихо:

— Я люблю его больше своих глаз.

По знаку Карашаха барабанщики начали выбивать плясовую дробь. Палачи факелами поджигают солому. Побежал вдоль помоста огонь, затрещали сучья, клубы дыма взлетели перед Комде. Она высоко поднимает голову и, глядя куда-то вдаль, обращается к Модану:

— Модан!..

Прижимает к груди розу.

— Коль встретишь розу на пути,
С которой счастье сможешь ты найти,
То вспоминай хоть изредка и ту,
Что не видала счастья и в цвету...

Высокие языки пламени взлетают над краем помоста. Черные клубы дыма тянутся кверху.

...Эти черные клубы показались уже из-за дворцовой стены. В отчаянии мальчик кинулся к воротам с танбуром в руках:

— Пустите меня!

Но стражники его отбрасывают. Мальчик упал, опять вскакивает, чтобы вновь бросится к воротам. К его ногам падает гребень Комде.

Сидя на выступе стены, попугай говорит:

— Вставь гребень в струны. Скорей!

Мальчик схватил гребень, вставил его в струны танбура. Подходит к воротам. Стражник поднял пику — отбросить мальчика. Но мальчик заиграл. Раздалась удивительная плясовая мелодия. И ноги стражников сами затанцевали. «Куда?!» — свирепо кричат стражники, но не в состоянии удержать ни рук, ни ног. Играя на танбуре, мальчик проходит мимо них.

...Окутанная черными клубами дыма, в кольце пламени, которое к ней все ближе, Комде поднимает руки и громко — на всю площадь — прощается с жизнью:

— ... О Вечность! Я — твоя!
Я сбрасываю узы бытия!

Но тут заиграл плясовую танбур Модана. Волшебно, по-особенному звенят его струны от гребня Комде.

И начали танцевать барабанщики: палочки вывалились из их рук. И, нелепо топая ногами, затанцевали палачи. И придворные, сопротивляясь изо всех сил танцу, дрыгают руками и ногами.

И шах, сам великий шах, скатился с возвышения и начал приплясывать, криво выворачивая от ярости голову и виляя задом.

Мальчик, играя на танбуре, подбежал к костру, кричит в отчаянии:

— Комде!

И среди клубов дыма и языков огня показалась Комде, тоже танцующая. В вихре пляски она сквозь огонь и дым выскальзывает на площадь, к стенам дворца.

Карашах пляшет и орет:

— Хватайте ее! А то убежит!

— О шах! Не могу!— хрипит кривой эмир, выделывая руками и ногами замысловатые фигуры.

Комде с желтой розой в руках проносится мимо Карашаха; танец ее, как огонь. стремителен и волшебен.

Над дворцом раздался деревянный хохот попугая:

— Шах! Шах, потанцуй!

Ноги Карашаха выделывают уже что-то невообразимое, он кричит: «Я отрублю вам всем головы!»

Придворные в отчаянии, но остановиться не могут.

Кривой эмир слишком толст, он уже в изнеможении. Зацепился за что-то ногой и упал. Но и лежа — танцует, дрыгает ногами и руками. И другие придворные — один, второй, десятый — падают.

А Комде уже приблизилась в пляске к воротам, проскальзывает мимо лежащих и дергающихся стражников. Исчезает в воротах.

Играя на танбуре, пятясь, подходит к воротам мальчик.

Сидит попугай на башенке, смеется:

— Шах, шах, потанцуй!

Танцующий Карашах подпрыгивает от ярости, лицо его перекошено, он хрипит:

— Поймать и выдернуть перья!

И вдруг вся площадь закрутилась перед глазами Карашаха; слились в белесые круги, запрыгали вкось и вкривь стены дворцовых построек, башенки... Потом все это взлетело куда-то вверх.

И Карашах упал среди палачей и придворных.

●

Переворачивается страница старинной книги. Мы читаем:

Беда бедой рождается всегда —
Вновь молния ударила сюда...

●

По равнине вдоль реки едут всадники: Модан, два музыканта, Атуп Чатр, несколько художников и старый Бхабани.

Навстречу бежит по дороге какой-то человек. Подбегает, кричит:

— Умер Карашах...

Модан и его спутники переглядываются, соскакивают с лошадей, останавливают бегущего:

— Расскажи...

Задыхаясь от бега, тот говорит:

— Совсем умер... Задохся от своей злости... Танцевал и задохся...

И помчался дальше по дороге, крича:

— Умер Карашах!..

— Радостная весть,— говорит Атуп Чатр.

Модан сказал взволнованно:

— Я поскачу вперед! Я хочу скорее увидеть Комде!

Атуп Чатр останавливает его:

— Приличие требует, чтобы впереди ехал посол твоего сердца. Я поскачу впереди, а ты поедешь со всеми — на полдня позади.

— Почему ты? Я хочу сам!

Атуп Чатр улыбнулся старому Бхабани:

— Что Модан верен своей любви, в этом мы убедились. Но мы не знаем, верна ли Комде.

Модан вспыхнул, сжимает кулаки:

— Комде слишком прекрасна для твоих низких мыслей!

Бхабани успокаивает его:

— Успокой свое сердце, Модан!

— Разве я тебе враг?— сказал Атуп Чатр.— Ради дружбы к тебе я поеду послом твоей любви. И испытаю Комде.

Бхабани говорит ему:

— Поезжай!

Атуп Чатр вскочил на коня, крикнул Модану:

— Скоро ты увидишь свою возлюбленную!

И поскакал.

•

Комде в своей дворцовой комнатке ставит в вазу желтую розу — подарок Модана. Робко озирается мальчик — внук старого Бахунатджи:

— Зачем мы вернулись сюда? Тут страшно. Карашах умер, все разбежались... Уйдем скорей...

— Нет,—сказала Комде.—Я знаю: Модан будет искать меня тут!..

Мальчик продолжает дрожащим голосом:

— Одна тень шаха ходит сейчас по дворцу, ищет свою голову...

— Какая тень?!— рассмеялась Комде.

Вдали послышались быстрые шаги.

— Слышишь? Это Модан! Он спешит ко мне!

Комде поправляет серьги, проводит порошком «мисси» черточку на губах, трепещет от ожидания.

Распахивается дверь. Быстро входит Атуп Чатр. Комде отшатнулась. Мальчик схватился за нож, готовый ее защищать. Но Комде вгляделась, усмехнулась:

— Ты пришел нарисовать мне синий браслет?

— Нет, —говорит Атуп Чатр.— Я пришел сказать тебе о Модане.

— Что с ним? — испуганно вскрикнула Комде.

— Лучше бы мне не знать то, что знаю!— Атуп Чатр отвел глаза.— Я пришел к тебе послом бедствия.

— Он умер? — воскликнула Комде.

Атуп Чатр кивнул. Комде не вымолвила больше ни слова, краска сошла с ее лица. Она схватилась руками за сердце. И падает бездыханной.

— Комде!— мальчик бросается к ней.— Модан жив! Посмотри на розу... Она как будто только что срезана!.. Комде, Комде!...—трясет ее за плечо.

И Атуп Чатр пробует привести ее в чувство:

— Модан жив! Я хотел тебя испытать! Комде!.. Комде!..

Но Комде не дышит.

•

Вечер. Отпустив коней пастись, художники отдыхают у костра. Это то место у реки, где Модан прощался с Комде. Модан лежит возле куста. Смежает глаза, и, как далекий отзвук воспоминаний, возникает еле слышный голос Комде:

«Я верю, что в любом краю земли
Меня не позабудешь и вдали...».

Раздались оживленные голоса. Из темноты на свет костра два художника выводят Мухаммада Мухасина Фони Нахшеби. У поэта жалкий вид, он падает на колени:

— Пощадите, о, пощадите меня!..

— Мы нашли его в зарослях,— рассказывает один из художников.—Он так пустился бежать от нас, будто взял взаймы четыре ноги у борзой собаки.

— О, пощадите...—вопит придворный поэт.

— Здравствуйте, почтенный Мухаммад Мухасин Фони Нахшеби!

— Поэт вздрогнул, уставился на Модана, радостно завопил:

— Модан?.. О благородный Модан!.. Знайте же, Карашах меня повелел казнить из-за вас...—хвастливо кричит.— Я повторил шаху ваши слова. Я сказал ему— ты, шах, пустой барабан! Да! Я ему прямо в лицо так и...

Увидел двух знакомых музыкантов, поперхнулся:

— ...Не так... но все же так... хотя и не совсем... но про барабан я сказал!

Гордо на всех поглядел, обращается к Модану:

— Что со мной будете делать?

— Ничего,— пожал плечами Модан.

— О Модан!..—воскликнул поэт и перешел на стихи:

— Дождь милосердья из твоих очей
Пролился в пересохший мой ручей!..

Бхабани переглянулся с Моданом, оба чуть не покатились со смеху. Но поэт ничего не видит и не слышит. В самозабвении декламирует:

— Твоя известность поднялась в зенит,
Повсюду в мире стал ты знаменит,
А знаменитость вечно и везде
Подобна яркой утренней звезде!..

— Хватит, хватит,— остановил его Модан и говорит с силой.—Истина в похвалах не нуждается. Только тираны нуждаются в похвалах!

Послышался топот копыт. Подъехал Атуп Чатр, соскочил с коня, говорит задыхаясь:

— Беда...

Модан вскочил на ноги. Облизывая пересохшие губы, Атуп Чатр рассказывает:

— С Комде беда... И я во всем виноват!.. Нет мне искупления. Мое испытание умертвило Комде! Убей меня, Модан!

Модан пошатнулся, хватается обеими руками за сердце. И падает бездыханный.

●

Во дворе шахского дворца, на площади, вырыта погребальная яма. Комде и Модан лежат недвижные на ковре. Вокруг теснятся горожане.

Атуп Чатр говорит:

— Он не допел свою песню. Она не дотанцевала свой танец. Черные цветы просыпались на землю. И во всем виноват я! Я был их другом, а стал палачом. Я убил их мечом испытания. И я лягу в могилу вместе с ними!

Выхватывает кинжал, чтобы заколоться. Но Бхабани удерживает его за руку.

Из толпы выскакивает мальчик с желтой розой в руках, кричит:

— Не закапывайте! Не закапывайте их! Модан жив...

Мастер музыкальных инструментов говорит Бхабани:

— Бедный мальчик! Он так их любил...

Мальчик кричит:

— В этой розе — сердце Модана! Видите — она не завяла и не осыпалась! А он подарил эту розу Комде на прощанье! Не закапывайте, не закапывайте их! Модан жив! Он еще нам споет песню, а Комде нам станцует!..

Атуп Чатр сказал печально:

— Мальчик сошел с ума. И в этом тоже виноват я!

— Нет! Мальчик говорит правду...

Это сказал попугай. Он появился неизвестно откуда и сел у изголовья Комде и Модана. Продолжает говорить своим деревянным голосом:

— Это не смертный сон. Это другой сон... И разбудить их может только волшебный танбур...

— Вот он!— крикнул мальчик, протягивая танбур Бхабани. Старый Бхабани взял его, оглядел народ, протягивает танбур Атуп Чатру:

— Разбуди их ты!

Атуп Чатр взял танбур. Хотел пальцами коснуться струн, но посмотрел на мальчика:

— Разбуди их ты! У тебя чистое сердце! — возвращает танбур ему.

Шумит площадь тысячами голосов. Мальчик провел пальцами по струнам, и голоса оборвались, умолкли.

Играет на танбуре мальчик. Недвижно лежат на ковре Қомде и Модан. Бхабани, Атуп Чатр, мастер музыкальных инструментов, весь народ с нетерпением, надеждой, тревогой смотрят на спящих.

И Модан открывает глаза. Увидел Қомде. И она открывает глаза.

Играет на танбуре мальчик. Модан глубоко вздохнул. И вздыхает Қомде. Они протягивают друг к другу руки. И встают. И не могут оторвать друг от друга счастливых, сияющих глаз. Модан говорит одними губами: «Қомде»,— но голоса его не слышно, потому что звучит танбур. И Қомде говорит одними губами: «Модан!»

А Модан берет из рук мальчика танбур. Сыграл несколько вступительных тактов. Оторвал пальцы от струн и запел:

Тоской по твоим рубинам-устам сгораю до сих пор.
Еще не вино — осадок вина вкушаю до сих пор...

И Қомде начинает перед своим возлюбленным танец такой красоты, что все слова для него бедны. Модан поет:

Ах, с первого дня бесплодно желал я локонов твоих!
И что мне еще любовь ниспошлет, не знаю до сих пор!..

Танцует Қомде. И начинают танцевать на площади горожане. А музыканты ударили в струны, задули во флейты — среди них низенький и тощий. С торжествующей силой звучит над миром ожившая музыка.

Модан поет:

... О кравчий, молю! Молю о глотке из чаши огневой!
Средь ждущих любви — влюбленный Модан блуждает до сих пор...

Танцует Қомде. Вокруг нее пляшет счастливый народ. Этот гордый танец прекрасен, праздничен, искрится всеми красками жизни.

Над площадью взлетает попугай, садится на дворцовую башенку. Сверху смотрит он на пляшущих, вертя головой с желтым глазом, окаймленным красным кольцом. Врывается оркестр, и попугай замер. Он неподвижен и отступает все дальше, делается все меньше, пока не оказывается нарисованным на книжной миниатюре.

Переворачивается последняя страница старинной книги. И над орнаментом концовки, расписанной золотом, серебром и разноцветными красками, поверх арабского шрифта наплывают последние строки:

Поэму преданности двух сердец
Заканчивает так ее творец.

Стихи, включенные в кинопоэму, печатаются в переводах Л. Пеньковского, А. Кочеткова, В. Державина и А. Адалис.

За круглым столом

Смелее искать новое в мультипликационном кино!

Это самый молодой вид киноискусства. Менее полувека прошло с тех пор, как появились фильмы, где живую природу и живых людей заменили рисованные картинки или куклы, созданные рукою художника. Однако за этот срок мультфильмы заняли прочное место в ряду своих «кинособратьев». И детский и взрослый зритель горячо полюбил своеобразное и увлекательное искусство мультипликации.

Возраст советской мультипликации и того меньше. Но она быстро завоевала самую широкую популярность не только на отечественном, но и на мировом экране. Такие фильмы, как «Федя Зайцев», «Непослушный котенок», «Конек-Горбунок», «Когда зажигаются елки», «Золотая антилопа», «Необыкновенный матч», «Миллион в мешке», «Снежная королева», «Чудесница», «Кошкин дом», «В некотором царстве» и многие другие, получили признание миллионов зрителей. Не раз советские мастера мультипликации одерживали победы на международных фестивалях — более двадцати их произведений удостоено премий и почетных дипломов. Советские мультфильмы демонстрируются сейчас в шестидесяти странах.

Достижения нашего мультипликационного киноискусства неоспоримы. Но это не значит, что здесь нет нерешенных задач, что на этом участке кинематографии все благополучно. Множество важных творческих проблем и организационных вопросов встает сегодня перед создателями мультфильмов. Обсудить их и наметить пути дальнейшего развития советской мультипликации собрались в редакции журнала «Искусство кино» режиссеры, художники, писатели, композиторы, критики.

Встречу «за круглым столом», организованную редакцией совместно с Оргкомитетом Союза работников кинематографии, открыла главный редактор журнала Л. ПОГОЖЕВА. Отметив большие успехи советской мультипликации, она подчеркнула, что, к сожалению, критика уделяет этой важной области кинематографии недостаточное внимание. Между тем критического анализа требуют и достижения мастеров рисованного или кукольного фильма и причины, задерживающие дальнейшее развитие отечественной мультипликации. Хотелось бы, в частности, продумать и обсудить такие проблемы, как современная тема в мультипликационном кино, тематика и жанровое разнообразие мультипликационных фильмов, вопросы режиссерского мастерства и изобразительного решения фильмов, сценарная проблема, подготовка новых кадров, прокат мультфильмов.

Обсуждению этих вопросов и посвятили свои выступления участники встречи «за круглым столом».

Один из старейших мастеров рисованного фильма режиссер И. ИВАНОВ-ВАНО, начиная разговор, выразил сожаление по поводу ограниченности тематики и жанрового однообразия мультипликационного искусства:

— Студия «Союзмультфильм» в основном работает в жанре сказки. Это естественно, потому что студия в свое время была создана в первую очередь для обслуживания детского зрителя. В этом жанре у нас есть немалые достижения; мы экранизируем сказки современные, классические, сказки народов Советского Союза и других стран. Но, к сожалению, слишком уж робки и малочисленны попытки создать фильмы других жанров, фильмы, поднимающие актуальные проблемы наших дней.

Раньше мы пытались создавать политические шаржи, политическую сатиру — сейчас картин такого жанра почти нет. Мало музыкальных мультипликаций, рисованных или кукольных фильмов-концертов. А почему бы не подумать также о создании «познавательных» мультфильмов, которые могли бы в интересной, занимательной форме рассказать о богатствах нашей Родины, природы, о народном искусстве?

О попытках мультипликаторов расширить жанровые рамки их искусства, обогатить тематику фильмов говорит Р. ЮРЕНЕВ:

— Достойны серьезного критического разбора поиски режиссера М. Цехановского в области героического плаката—«Сказ о Чапаеве». Хотя эта картина мне нравится далеко не во всем, но принципы ее построения новы, а сама по себе работа в жанре героического плаката плодотворна.

Замечательного успеха достигла советская мультипликация в жанре агитационного плаката. Картина А. Иванова «Чудесница»— большой успех нашей кинематографии. В фильме «Петя и Красная Шапочка» сделаны шаги к освоению кинопародии — боевого, действенного, острого жанра.

Наконец, любопытен опыт Е. Мигунова в области злободневного бытового фельетона. Его картина, в которой репризы Аркадия Райкина перерастают в острые, забавные кинокарикатуры, тоже нова и интересна.

Однако при всей плодотворности этих творческих поисков их явно мало. Именно сейчас, когда советская мультипликация выходит на большую дорогу, необходимо смелее поднимать новые темы, стремиться к жанровому разнообразию фильмов.

Далее Р. Юренев упрекает работников мультипликационного кино в «сатиробоязни». Сатирические мультфильмы на внутренние и международные темы появляются крайне редко. Между тем мы обязаны средствами искусства воевать с буржуазной идеологией, обличать капиталистический образ жизни.

— Почему нет сдвигов в этом направлении? Ведь история мультипликации знает прекрасные работы в области сатиры. Вспомним фильмы 20-х годов О. Ходатаевой, Ю. Меркулова, А. Бушкина. Они начинали с сатирических плакатов на международные темы и занимались сатирой на внутренние темы— бичевали пережитки капитализма в сознании и быту, критиковали лодырей, пьяниц, приспособленцев, обывателей.

Почему не работают в мультипликации такие мастера, как Кукрыниксы? Почему мы не видим на экране сатирических плакатов, политической карикатуры члена Художественного совета «Союзмультфильма» Бориса Ефимова?



— Не грех вспомнить и о «Кинокрокодиле», который выходил двадцать пять лет назад,— добавляет режиссер Д. БАБИЧЕНКО.— Я думаю, что с нынешней техникой, возросшим мастерством создание сатирического мультипликационного журнала — вполне реальное и нужное дело. Это может быть боевой оперативный киносборник.

— Как литератор-сатирик и политический памфлетист,— обращается к присутствующим писатель Л. ЛАГИН,—я вынужден бить тревогу: мы, по существу, совершенно не используем богатые возможности мультипликации в борьбе с агрессивными силами капиталистического мира. Почему у нас нет фильмов, остроумно и зло выступающих против колониализма, расовой дискриминации, против поджигателей войны?

Мне кажется, что это происходит главным образом из-за неповоротливости руководства студии, из-за нежелания возиться

с хлопотным и ответственным жанром сатиры и политического памфлета. Конечно, куда спокойнее заниматься детскими сказочками, нежели острой «взрослой» тематикой.

Часто, возражая против создания мультфильмов на политические темы, ссылаются на то, что техника создания рисованного фильма — медленная, кропотливая — якобы не позволяет оперативно реагировать на быстро меняющиеся события современной международной жизни. Возражение это несостоятельно по крайней мере по двум причинам.

Во-первых, ряд проблем в этой области, к сожалению, не устаревает. Холодная война ведется против нас уже не один год. Такие явления, как колониализм, расизм, капиталистический гнет, также еще продолжают существовать.

Во-вторых, можно было бы использовать «облегченный» рисунок без проработки второстепенных деталей, что значительно ускорило бы сроки съемки фильма.



Надо всемерно развивать жанр политической сатиры — таково единодушное мнение участников беседы «за круглым столом». Политический памфлет, фельетон, басня должны занять прочное место в репертуаре мультипликационного кино. Характеризуя круг тем, которые можно и нужно решать средствами мультипликации, выступавшие подчеркивали, что эта область искусства должна быть гораздо теснее связана с жизнью с современной действительностью. Не обходить большие события современности, не бояться затрагивать серьезные жизненные вопросы — тогда наши мультфильмы будут отвечать требованиям времени!

Разговор о поисках новых форм дополнил режиссер В. БАХТАДЗЕ, выступивший от имени тбилисских кинематографистов. Он рассказал о двух противоположных мнениях относительно путей развития грузинской мультипликации. Сторонники одной точки зрения утверждают, что грузинская мультипликация должна развиваться исключительно на фольклорном материале. Другие высказываются за то, чтобы тбилисские мультипликаторы шли к современной теме, минуя фольклор, народное творчество. Бахтадзе справедливо критикует эти крайние суждения.

— Мы должны стремиться к тому,— говорит он,— чтобы наши фильмы, оставаясь национальными по форме, были предельно актуальны, чтобы они, рассказывая о современности, развивали традиции национальной культуры грузинского народа.



Говоря о задачах, стоящих сегодня перед деятелями мультипликационного кино, художник Ф. ХИТРУК заметил, что подчас ему и его товарищам по профессии их работа не приносит удовлетворения. Происходит это в первую очередь потому, что творческие работники мультипликации до сих пор остаются в стороне от больших тем современности.

— У нас еще порой придерживаются мнения: «Малым формам — малое содержание». Это ошибочный взгляд, тормозящий развитие советской мультипликации. Для того чтобы мы не оставались «во втором эшелоне», а успешно двигались вперед, нужны хорошие сценарии, откликающиеся на волнующие темы наших дней.



Поднять большие темы современности — вот первоочередная задача, которую предстоит достойно решить работникам «Союз-



мультфильма», отметил в своем выступлении директор студии С. КУЛИКОВ. Напомнив о количественных успехах, достигнутых за последние годы (в 1956—1957 годах «Союзмультфильмом» выпущено 38 новых картин, 17 фильмов закончено производством в 1958 году), С. Куликов признал, что коллектив студии создал еще мало ярких, значительных картин о современной действительности, фильмов, которые способствовали бы коммунистическому воспитанию молодого поколения.

Перед советской мультипликацией открыты самые широкие перспективы. Но одно из первых условий плодотворного развития этого жанра — полноценный сценарий. А таких сценариев, жалуются работники «Союзмультфильма», явно не хватает, студия испытывает в них острую нужду.

Что же мешает решению «сценарной проблемы»?

Во-первых, то, что большинство кинодраматургов и писателей слабо знают особенности мультипликационного искусства. Некоторые авторы приносят сценарий для обычного натурного фильма, полагая, что на этой основе можно сделать мультипликационную картину. А без понимания своеобразия драматургии мультфильма трудно рассчитывать на серьезные творческие успехи.

О недостатках сценариев, по которым создаются мультфильмы, говорил ответственный секретарь секции мультипликационных фильмов СРК СССР И. ЦИЗИН:

— Некоторые наши картины чересчур многословны. В них просто поражает обилие дикторского текста или реплик, в которых нет никакой необходимости. Так, например, в фильме «Лиса и волк» назойливо комментируется буквально каждый шаг персонажей. На экране — лиса, которая легла посреди дороги, прикинувшись мертвой. И диктор «сообщает», что лиса вышла на дорогу, легла, прикинулась мертвой. Подобный «пояснительный» текст никому не нужен. Одна из причин отсутствия хороших сценариев — узость круга авторов, работающих для мультипликации. Писательские силы слабо используются в мультипликационном кино. Студия «Союзмультфильм» не сумела создать большой и сильный авторский актив.



— Руководители студии,—заметил Л. Лагин, — напоминают лорда Полипа из диккенсовской «Крошки Доррит». «Представьте себе на одну минуту,— говорил лорд Полип, — что задачей нашего министерства является то, чтобы его оставили в покое. И вы не найдете лучшего министерства».



— Надо изменить существующую на студии «Союзмультфильм» практику работы с авторами, — говорит режиссер Л. АТАМАНОВ.— Следует наладить тесную связь кинодраматурга с режиссерами и художниками с первых шагов, от творческой заявки до создания рабочего сценария.

Режиссер В. Бахтадзе критиковал систему подготовки сценариев в тбилисской мультипликационной мастерской:

— Сценарный портфель нашего отдела формируется бессистемно, хаотично. Досадно, что к работе над сценариями слабо привлекаются национальные писательские силы.

Особое внимание участников беседы привлекли вопросы мастерства. Новые большие темы требуют совершенной художественной формы, поисков свежих изобразительных средств, большего разнообразия и выразительности творческих приемов.

И. Иванов-Вано, Р. Юренев, С. Гинзбург, Л. Атаманов, Д. Бабиченко и другие говорят о необходимости расширить художественные возможности мультипликации, учитывая лучший опыт как отечественной, так и зарубежной кинематографии.

— Один из художественных приемов, открывающих самые широкие возможности для создателей фильма,—указывает И. Иванов-Вано,—это соединение рисунка с натурной съемкой.

Представьте себе, что в прекрасно заснятую природу Урала или сибирской тайги мы заставили бы сойти со школьной тетради двух рисованных персонажей — мальчика и девочку — и отправили их в путешествие. Пусть изображение этого путешествия сопровождается живым, увлекательным текстом. Такой мультфильм в занимательной форме познакомил бы ребят с природными богатствами родного края.

Смелее осваивать стилистику народного искусства призывали многие ораторы. Наше народное искусство представляет неисчерпаемый кладезь новых изобразительных решений для мультипликации.

Надо также не бояться условности рисунка. Ведь самый принцип движущейся графической формы — условен.

— Мне, например,— говорит Р. Юренев—понравилась чешская картина «Романс о водяном», основанная на иронической подаче сентиментального романса в очень условном рисунке. В румынском мультфильме «Краткая история» условность помогла художнику в одночастной картине дать большое обобщение. Условность здесь сочетается с лаконизмом и выразительностью художественных средств.

Стоит подумать и о сочетании рисованного фильма с кукольным и игровым. В этом смысле чрезвычайно интересен фильм чешского режиссера К. Земана «Губительное изобретение», получивший в прошлом году премию на Брюссельском фестивале.

— Один из самых больших недостатков нашей мультипликации — это бедность изобразительных средств, однообразие графического решения,— отмечает киновед С. ГИНЗБУРГ.— Мы хорошо знаем, что у лучших наших режиссеров и художников мультипликации есть собственный, индивидуальный почерк. А вот в картинах этот почерк часто обезличивается, различия стираются. Так произошло, например, в картине «Двенадцать месяцев», созданной режиссером И. Ивановым-Вано и художником-постановщиком А. Сазоновым. В эскизах режиссер и художник нашли превосходные характеристики для своих героев, а в законченном фильме эти герои в значительной степени утратили своеобразие. Это объясняется главным образом «поточностью» производственного процесса, при котором подчас пропадают стилистические особенности того или иного художника.



Недавно я видел фильм другого режиссера —

«Лиса и волк». Он напомнил мне дом, построенный из крупных блоков. Этот фильм сложен из нескольких десятков стандартных деталей. Персонажи? Мы видели их множество раз в других мультфильмах, новое в них — только раскраска одежды. Движение? Каждый поворот лисы и волка уже сотни раз совершенно так же изображался мультипликаторами студии. И фильм оказался не произведением искусства, а некоей сборной конструкцией.

К сожалению, так обстоит дело не только с басенными персонажами—животными, но и с человеческими образами. Десять лет назад в фильме «Желтый аист» появились два комических персонажа — толстый и тонкий стражники. С того времени по меньшей мере в десяти картинах мы встречались с теми же самыми персонажами.

Отчего все это происходит? Мне кажется, оттого, что у нас принята, так сказать, конвейерная технология изготовления мультипликационных фильмов. Не отказываясь от этой технологии, незаменимой для воплощения ряда тем и сюжетов, надо изыскивать и другие способы организации творческого труда, которые помогли бы режиссерам и художникам полнее раскрыть свою творческую индивидуальность.

С этим согласились многие участники встречи. Они считают, что творческие работники мультипликации должны получить возможность вести экспериментальные работы. Только смелые поиски позволят найти новую стилистику, создать новые интересные формы в этой оригинальной области киноискусства.

Один из серьезных компонентов мультипликационной картины— музыка. Между тем далеко не всегда правильно понимается роль музыки в мультфильме, не всегда используются ее возможности, указывают композиторы А. ЛЕПИН и А. ВАРЛАМОВ.

— Когда сценарист работает над мультипликационным фильмом,— говорит А. Лепин, —он должен думать о том, какое место займет в картине музыка. Ведь посредством музыки можно убедительно передать чувства и мысли персонажей, полноценно раскрыть содержание произведения.

Однако сценарии, как правило, излишне многословны, музыке же в них уделяется незначительное место. Было бы хорошо, если бы кто-либо из авторов поработал над своим сценарием совместно с композитором. Такая практика обогатила бы партитуру композитора, а перед художником, создающим свой рисунок на основе фонограммы, открылись бы новые возможности проявления его творческой фантазии.

— Сочиняя музыку для мультфильма, композитору необходимо учитывать все акценты, паузы, намеченные в сценарии, особенности движений и мимики персонажей, — добавляет А. Варламов.—«Нерисовальная» музыка обедняет картину.



В выступлениях Л. Атаманова, М. Цехановского, И. Иванова-Вано были затронуты вопросы о творчестве художника-мультипликатора, или, как выражаются профессионалы мультипликационного кино, «одушевителя». О работе «одушевителей» редко говорят при обсуждении новых фильмов, имена их не упоминаются в печати, а между тем перед художником-мультипликатором стоят очень серьезные творческие задачи, от него во многом зависит успех картины.

Какова роль мультипликатора в рисованном фильме? Как известно, движение—основа мультипликационного искусства. Вот это движение и создает художник-«одушевитель». Он изображает десятки и сотни всевозможных персонажей в последовательной

смене жестов и движений. При этом важно передать не только внешнее поведение героев фильма, но и их внутреннее состояние, их чувства и переживания. Вот почему нередко «игру» рисованного персонажа можно сравнить с игрой талантливого актера.

— Все замыслы сценариста, режиссера и художника-постановщика на экране выражает художник-мультипликатор, и зритель видит в фильме то, что он нарисовал, сумел выразить изобразительными средствами,— говорит Л. Атаманов.— Поэтому очень важен творческий контакт постановочной группы с художником-«одушевителем». Организация же производства сейчас такова, что мультипликаторы работают с определенной группой от случая к случаю, получая вознаграждение за свой труд по количеству погонных метров.

— Существующая ныне организация труда пагубна для искусства,— утверждает И. Иванов-Вано.—Ведь при сдельной работе художнику выгоднее повторять уже найденное, чем выдумывать новое. А это приводит к стандарту, к шаблону.

Говоря о значении работы художников-мультипликаторов, М. ЦЕХАНОВСКИЙ подчеркивает необходимость их высокого профессионального мастерства. Художники-«одушевители» должны быть превосходными рисовальщиками, обладать даром воображения, острой наблюдательностью. Наша мультипликация очень многим обязана напряженному творческому труду, таланту и мастерству таких художников, как Н. Федоров, Б. Дежкин, Г. Филиппов, Ф. Хитрук, А. Беляков, Ф. Епифанова, Л. Резцова, и других старейших мультипликаторов. Надо передать их многолетний опыт молодежи, организовать серьезную подготовку людей этой профессии.



А между тем приток новых творческих кадров в мультипликационное кино незначителен. Происходит это потому, что нигде, даже во Всесоюзном государственном институте кинематографии, не готовят специально ни режиссеров, ни художников-мультипликаторов. Качество подготовки мультипликаторов на курсах, открытых при студии «Союзмультфильм», не отвечает возросшим требованиям производства мультфильмов. Необходимо срочно коренным образом изменить существующее положение вещей и, не ограничиваясь курсами, организовать во ВГИКе подготовку высококвалифицированных кадров работников мультипликации.



Горячо поддерживая это предложение, режиссер А. КАРАНОВИЧ замечает, что и в кукольном кинематографе одной из наиболее важных и до сих пор нерешенных проблем является подготовка подлинных мастеров кукловождения, актеров-кукловодов:

— Почему наши кукольные картины значительно проигрывают в сравнении с рисованными фильмами, созданными на той же студии «Союзмультфильм»? Главным образом потому, что куклы «работают» недостаточно выразительно, непластично. Невозможно поставить интересный кукольный фильм без актера-кукловода, который умел бы не только двигать куклу, но с ее помощью создавать выразительный образ героя картины. Мастеров кукловождения на студии очень мало. И если мы желаем всерьез развивать кукольную мультипликацию, надо серьезно готовить и эти творческие кадры.

Д. Бабиченко считает, что ряды творческих работников мультипликации слабо пополняются еще и потому, что мультфильмам не открыта широкая дорога на экран.

— К нам часто обращаются с вопросами: Где идут ваши картины? Как их посмотреть? Ответить на это очень трудно.

Возникает горячий, взволнованный разговор о прокате мультфильмов, о том, как доходят они до зрителя. Участники беседы единодушно высказывают глубокую неудовлетворенность работой прокатных организаций. Большой творческий труд и большие средства вложены в мультипликационные картины, а зритель их видит крайне редко. Мультфильмы демонстрируются от случая к случаю, из рук вон плохо налажена их реклама.

Пора работникам проката решительно изменить свое отношение к мультипликации! Новые мультфильмы должны регулярно выходить на киноэкраны. Быть может, в крупных городах стоит открыть специализированные кинотеатры мультфильма. Фестивали мультипликационных фильмов, проведенные в 1957—1958 годах в союзных республиках, свидетельствуют о возросшей любви зрителя к мультипликации, о необходимости увеличения выпуска мультфильмов не только для детей, но и для взрослых.

Наступило время, когда уже мало одной существующей ныне студии «Союзмультфильм». Возникает необходимость организовать новые творческие коллективы в Ленинграде, Киеве, Ереване, Баку, прибалтийских и среднеазиатских республиках. Это не только увеличит объем производства, но и, как верно отмечают участники беседы, сделает мультипликационное кино более разнообразным, обогатит его красками национального искусства каждой из союзных республик.

Мысль о том, что нужны самостоятельные студии в ряде республик, горячо поддержал В. Бахтадзе. Условия, в которых работают сейчас тбилисские мультипликаторы, по его словам, не способствуют их творческому росту. Маленький цех на студии «Грузия-фильм» плохо оборудован, там не хватает опытных кадров.

Много интересных мыслей и пожеланий высказали участники беседы «за круглым столом». Смелее искать решения новых задач, которые выдвигает жизнь,— таков лейтмотив большинства их выступлений. Материалы этой встречи послужат хорошей основой для широкого обсуждения ряда назревших острых вопросов на предстоящей творческой конференции работников мультипликационного кино.

Необходимо, чтобы как можно скорее были осуществлены предложения участников встречи, касающиеся улучшения организации производства и проката мультфильмов, подготовки творческих кадров. Мы ждем, что на эти предложения откликнутся Управление по производству фильмов, Управление кинофикации и проката, Всесоюзный государственный институт кинематографии. Слово за вами, товарищи руководители управлений и института! И не только слово, но и конкретные дела, которые помогли бы дальнейшему развитию советского мультипликационного киноискусства, созданию новых его произведений, совершенных по мастерству и проникнутых духом современности.

Текст иллюстрирован дружескими шаржами Б. Дежкина и Е. Мигунова.

Короткие заметки

Д. Оганян

Одна из многих

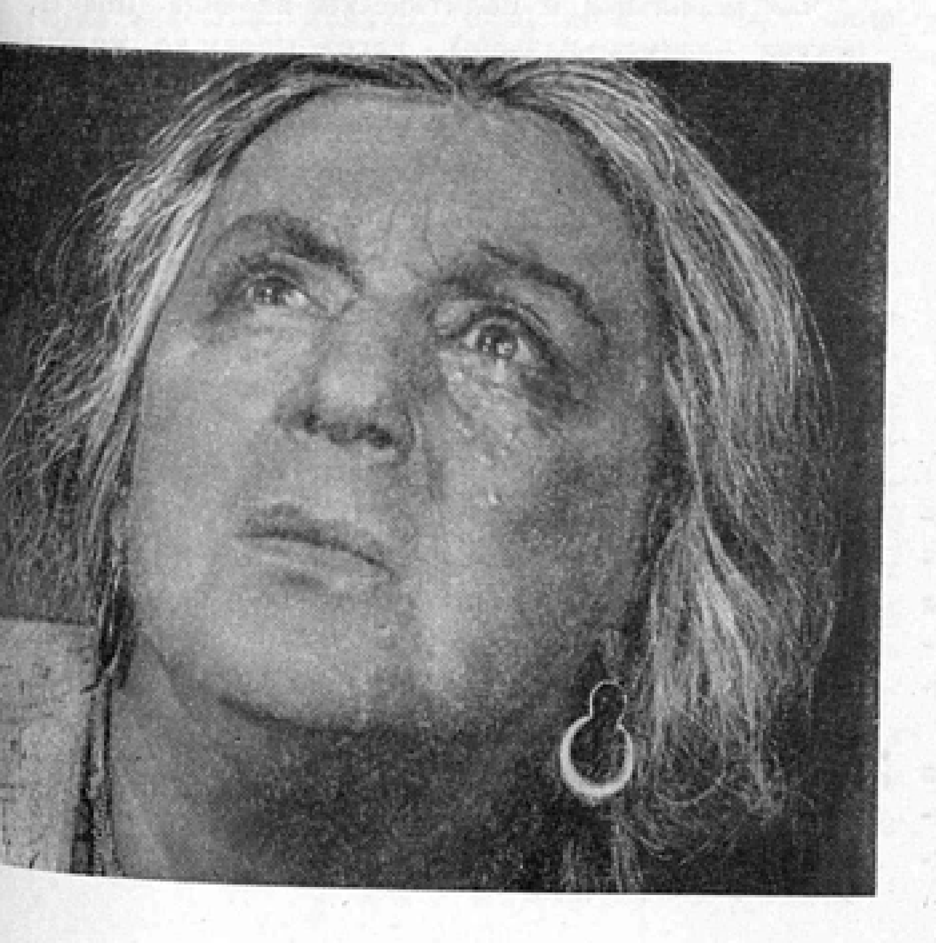
Фильм «Трудное счастье», поставленный режиссером А. Столпером по сценарию Ю. Нагибина, — очередная экранизация, одна из многих... Мы видели за последние два года и превосходные экранизации, такие, как «Тихий Дон», «Летят журавли», «Идиот», видели и такие фильмы-романы, фильмы-рассказы, которые только внешне связаны с кинематографическим искусством, имеющим свои законы, свои границы возможного.

Самый существенный недостаток фильма «Трудное счастье» — отсутствие драматургического построения, требуемого кинематографией. Фильм состоит из отдельных историй, слабо связанных между собой. Вот безрадостные картины жизни цыганского табора, вот разорение семьи героя, вот смерть его брата, смерть бабушки. Эпизоды появляются на экране в такой же последовательности, в какой возникают воспоминания героя.

К тому моменту, когда начинается один из основных эпизодов фильма — встреча обездоленного цыганенка Коли (В. Ашуров) с рыжим парнем (О. Ефремов), попавшим в «холодную» за избиение кулака, напряжение нисколько не нарастает; эпизод, призванный быть как бы пружиной всего дальнейшего развития сюжета, переломным этапом в судьбе героя, тонет в незначительных подробностях, в бесстрастном ритме повествования. Мы видим обаятельного тощего и доброго парня в лохмотьях, видим, как он кормит затравленного цыганенка, слышим несколько слов о другой жизни. Но тех слов, тех чувств, от которых, по словам Коли, для него открылся неведомый, манящий, огромный мир, — в фильме нет.

Нельзя обвинить авторов фильма в абсолютном пренебрежении законами кинематографической выразительности. Достаточно вспомнить зрительный лейтмотив первой части фильма — «дорогу» или

«ТРУДНОЕ СЧАСТЬЕ»









«ТРУДНОЕ СЧАСТЬЕ»

цыганенка, ищущего рыжего парня в колонне красных конников, или убийцу-кулака, старческой рысцой спасающегося от комсомольцев. Эти примеры напоминают о том, что режиссер-постановщик хорошо владеет языком кино. Беда—в отсутствии единого творческого решения всего фильма.

Чем ближе к финалу, тем ритм повествования становится все более прерывистым; эпизоды, объединенные чисто механически, следуют один за другим. Новые действующие лица лишь присутствуют на экране.

Истоки этих серьезных просчетов фильма следует искать, бесспорно, в литературном сценарии.

Успешная экранизация—это всегда новое, самостоятельное произведение по литературному первоисточнику. Но смысл слова «самостоятельное», по-видимому, часто понимается упрощенно. Большинство экранизаций является, по существу, подгонкой литературного произведения к метражу картины. Материал книги сокращают, выбрасывая длинные монологи и авторские отступления, и добавляют «действия». Такая наивная адаптация ничего общего с подлинным творчеством не имеет.

Перевод прозы, стихов на другой язык становится произведением искусства только в том случае, если переводчик найдет поэтические средства, отвечающие духу оригинала. Этот принцип еще более важен при переводе литературного произведения на язык кино.

Ю. Ханютин

Не лишнее доказательство

Этот фильм помогает понять, что такое японская военщина, что такое самурайство как моральное и политическое явление. Понять, откуда брались изуверы, распарывавшие животы у женщин и сжигавшие людей заживо в паровозных топках, что заставляло японских смертников—«живые торпеды»—бросаться под танки и корабли их противников.

Посмотрев этот фильм, понимаешь, какой тяжкий след оставила война в сердце японского народа, узнаешь многое о его национальном характере, угадываешь большие социальные процессы, происходящие в стране.

А между тем фильм «Сводные братья», поставленный по сценарию Йосихата Йода и Нобуноси Терада режиссером Мийодзи Иэки, хотя и рассказал нам очень много о Японии вчерашней и сегодняшней,—вовсе не принадлежит к жанру эпических полотен. Он посвящен истории одной семьи, прослеживает ее судьбу на протяжении двух с половиной десятков лет.

...Случилось так, что у лейтенанта японской императорской армии Хантаро Кидо заболела жена,

а потом умерла. Хантаро нужна была женщина, и он соблазнил служанку Рие. А когда она забеременела, Хантаро, чтобы предотвратить скандал, женился на ней. Дети от первой жены пользовались в доме всеми правами, сыновья Рие жили на кухне вместе с матерью. Отец не любил, презирал их. История эта могла превратиться в сентиментальную драму неоцененной сыновней добродетели, заблуждения и раскаяния порочного отца, на старости увидевшего истинную цену своим детям. Но суровый реализм, присущий создателям фильма, повел их по иному пути.

Если бы понадобился классический пример того, насколько велики возможности семейной драмы, какой огромный социальный смысл способна она в себе нести, то фильм «Сводные братья» дает такой пример в предельно наглядном виде. В этом его принципиальное значение.

Быть может, самое страшное и поразительное в картине—это сцены воспитания старших детей Хантаро.

Пятилетние детишки. Их любимые игрушки—каска, меч, пистолет; лучшее развлечение—выстрелить в кого-нибудь, пусть пока из игрушечного ружья. Папина сказочка о том, как он зарубил в Сибири русского пулеметчика, сопутствует им с детства и до зрелого возраста. Юношами они занимаются фехтованием. Обычный спорт. Но картина передает всю меру их злого желания повергнуть врага, убить... Они с наслаждением мучают младших братьев, оскорбляют свою приемную мать и уже взрослыми, офицерами, приехав на побывку, не могут удержаться, чтобы не попробовать приемы джиу-джитсу на болезненном, истощенном младшем брате—Томохиде. У них, так же как у отца, одна святыня—мундир, одна вера—оружие, одна страсть—мучить, насиловать, убивать.

Психология фашизма в его японском варианте, кастовая ограниченность и фанатичность японской военщины раскрыты в образах отца и двух старших сыновей с исчерпывающей полнотой. Нет на экране ни парадов, ни военной муштры, ни сражений; достаточным оказалось одного лишь крупного плана холодного, изуверского лица Хантаро, который спокойно калечит сына, уронившего, по его мнению, честь касты, якшающегося с простой служанкой... Достаточно увидеть его уже старческие руки, которыми он твердо втыкает флажок на карте военных действий там, где отличился старший сын,—чтобы понять дух и атмосферу не только дома Хантаро Кидо, но и всего самурайства.

И точно так же за двумя младшими братьями и их матерью-служанкой—другая Япония, та, которая страдала и терпела, которая, как несчастная



«СВОДНЫЕ БРАТЬЯ»

Рие, долго не видела выхода, пока устами своей молодежи не бросила упрек самой себе за прежнее малодушие, Япония, которая помнит мрачные дни господства генералов, ничего не прощает тем, кто привел ее к катастрофе, и не хочет повторения пройденного. Ненависть младших братьев ко всему, что воплотилось в фигуре их отца, их упрек матери, которая не ушла из дома Хантаро, и, наконец,

«СВОДНЫЕ БРАТЬЯ»



в финале восстание забитой Рие, пошедшей против мужа, хозяина,—все это, конечно, семейная хроника, семейная драма. Но если посмотреть шире, то в истории этой семьи показаны те психологические процессы, которые были характерны для всей страны на протяжении последних десятилетий.

Семейная драма еще раз показала здесь свою колоссальную емкость.

И еще одно.

Фильм повествователен, неторопливо течет семейная хроника, чередой идут отдельные эпизоды. Нет и замысловато снятых кадров, неожиданных ракурсов, оригинального монтажа. Режиссер как будто преднамеренно не выявляет себя. Этот фильм, как и некоторые другие картины последнего времени, ломает представления о кинематографии как искусстве обязательно острого монтажа, внешней динамики, эффектного композиционного построения. Кинематографичность здесь есть, но она в ином—в образной выразительности, в той психологической тонкости и насыщенности, которую несет каждый кадр с участием таких великолепных исполнителей, как Кинуо Танака (Рие) и Рентаро Микуни (Хантаро Кидо).

Действительность, которую открыл нам фильм, нова, интересна, его жизненная проблематика значительна. Проблемы искусства, о которых заставляет вспомнить картина, тоже важны, но не так уж новы. Из теорем они давно уже могли бы превратиться в аксиомы. Однако не превратились. А значит, еще одно доказательство отнюдь не лишне. Его дают «Сводные братья»—выдающееся произведение японского прогрессивного кино.

Л. Осповат

Свидание не состоялось

Это—не о той встрече, которой столь роковым образом заканчивается фильм «Любовное свидание». Речь идет о новом свидании с национальным киноискусством Мексики, которого с таким нетерпением ждали все, кто помнят «Макловию», «Мексиканскую девушку», «Рио Эскондидо».

Режиссер Эмилио Фернандес. Оператор Габриель Фигероа. Сценарист Маурисио Магдалено. Этим мастерам в наибольшей степени обязана мексиканская кинематография своим самобытным обликом,



«ЛЮБОВНОЕ СВИДАНИЕ»

своим поэтическим голосом, своим суровым реализмом. Их неповторимую манеру узнаешь с первых же кадров нового фильма.

Мексика, 1910 год—год начала могучей крестьянской революции. Лаконично—несколькими кадрами—воссоздана гнетущая атмосфера помещичьей усадьбы. И сразу же, как дерзкий вызов этой жизни,—откровенная и в то же время целомудренная сцена свидания, раскрывающая всю глубину любви дочери помещика Соледад к Роману Чавесу, их молодому соседу.

Отец Соледад, деспот и самодур (уверенно и сочно играет его Карлос Лопес Моктесума), когда-то разорил Чавеса-отца, а теперь добирается до последнего клочка земли, унаследованного Романом. Разумеется, он мечтает совсем не о таком женихе для своей дочери. Все трое—сильные, страстные люди, никто из них не уступит, столкновение неизбежно.

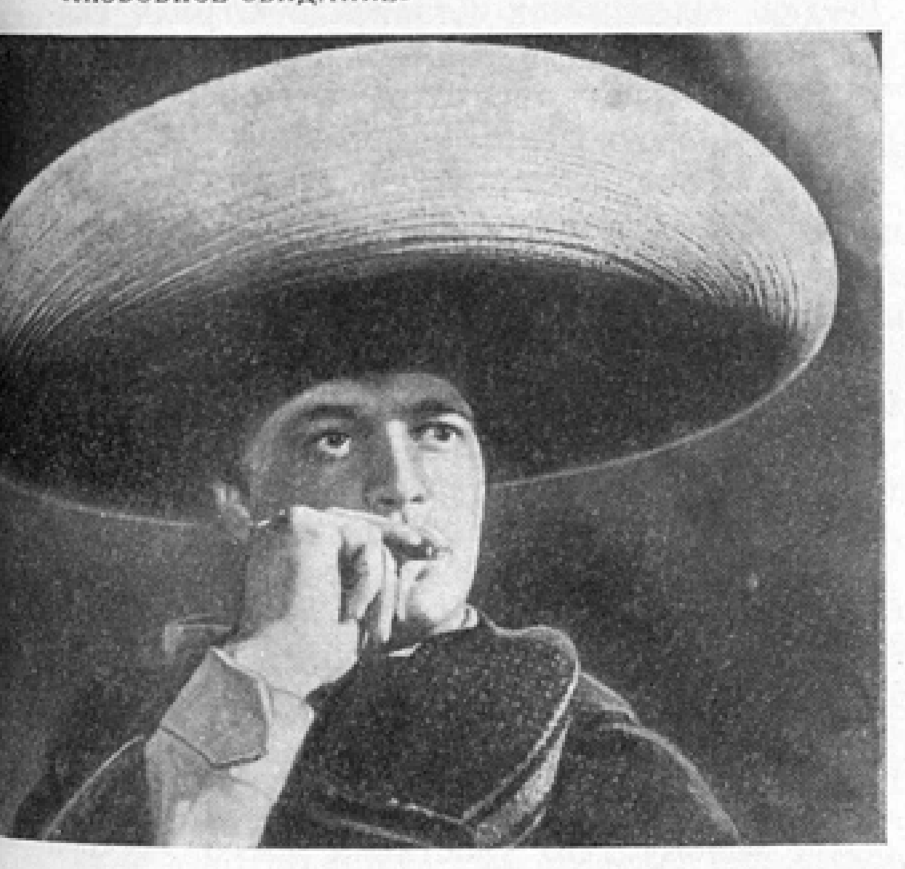
Завязка не очень нова—вспомним хотя бы «Дубровского». Однако литературные сопоставления увели бы нас слишком далеко. Важно то, что такая коллизия естественна и здесь, на мексиканской земле, а включение ее в обстановку антифеодальной революции, сметающей все сословные перегородки, открывает перед авторами фильма особенно богатые возможности для создания подлинно народного произведения.

Тем обиднее, что возможности эти остались неиспользованными. Действие фильма неожиданно устремляется по руслу ходульной мелодрамы.

Убив в поединке своего соперника—жениха, выбранного для Соледад ее отцом,—Роман Чавес оказывается вне закона и становится предводителем крестьянского отряда, наводящего ужас на окрестных помещиков. Но отряд этот меньше всего похож на подлинные повстанческие отряды, возникавшие в то время по всей Мексике,—это скорее оперная шайка разбойников с благородным и таинственным атаманом во главе.

Беда даже не в том, что история любви Соледад и Романа становится единственным содержанием фильма, и не только в том, что народ в этом фильме предстает лишь в виде статистов—поющих, пляшущих, скачущих и стреляющих. Беда в том, что и сама эта любовь, оторванная от конкретной действительности, которая только и могла сообщить ей настоящую поэзию,—обесцвечивается и блекнет. Невольно вспоминаешь любовь Аурелио и Паломы, так вдохновенно воспетую в «Мексиканской девушке»,—скромную, неотделимую от труда на земле, от прозаических подробностей бытия. Недаром так восхищался Довженко кадром, в котором Палома, перейдя ручей навстречу своему любимому, молча берет у него белье и уходит «перед потрясенным зрительным залом». Хотя те герои почти не говорили о своей любви, она все-таки волновала нас больше, чем любовь Соледад, высказываемая в длинных, до утомительности многословных монологах.

«ЛЮБОВНОЕ СВИДАНИЕ»



И когда в конце фильма Роман, пообещавший своей возлюбленной ровно через год в назначенный день протанцевать с ней традиционный танец на народном празднике, предпринимает самоубийственный набег на охраняемое правительственными войсками селение, жертвуя не только собственной жизнью, но и жизнями своих товарищей лишь для того, чтобы выполнить обещание, эффектный поступок этот отнюдь не вызывает у зрителя восхищения.

В «Любовном свидании» много музыки, песен, танцев, но нет в нем той песенной стихии, которой наполнена была та же «Мексиканская девушка». Ее герои свободно отдавались песне, когда того требовало их душевное состояние; там песня не была привязана к действию—она сама была этим действием. В «Любовном свидании» хорошие, народные песни и танцы остаются чуждыми всему высокопарно-мелодраматическому строю картины и поэтому воспринимаются как вставные концертные номера.

Приходится слышать, что операторская работа Фигероа и в этом фильме сама по себе достойна похвалы.

Однако разве существует искусство оператора «само по себе»? Превосходны, нет спору, портретные композиции, великолепны пейзажи, но все это как-то холодно, не согрето тем страстным отношением к происходящему, которым дороги нам лучшие работы Фигероа. Если порою он бывал, так сказать, слишком активен, чуть не подавляя собой сценариста и режиссера (вспомним хотя бы безысходно-трагичное операторское решение «Рио Эскондидо», в чем-то даже расходившееся с оптимистическим замыслом фильма), то в «Любовном свидании» он подчеркнуто нейтрален и ограничивается демонстрацией формального мастерства.

Трудно—особенно на расстоянии—судить о причинах огорчительной неудачи, постигшей мексиканских мастеров в «Любовном свидании». Пороки сценария? Самоуспокоенность авторов? Или, быть может, причины эти лежат в сферах, посторонних искусству (мы ведь знаем, в каких сложных условиях развивается мексиканское кино)? Ясно одно: создатели этого фильма вольно или невольно отступили от тех принципов правды, поэзии, народности, которые сами они утверждали лучшими своими картинами. Хочется верить, что отступление это—временное, что новое, подлинно волнующее свидание с мексиканским киноискусством—еще впереди.

Л. Золотаревский,
С. Муратов

Неизведанные возможности

Кино и телевидение

Все чаще телевидение вторгается в смежные области—появляются телефильмы, телеспектакли. Возникает вопрос: где же проходят границы этих смежных искусств, что их сближает и чем они могут помочь друг другу?

Когда появляется новое искусство или новое в искусстве, оно не сразу определяет свою специфику и находит свое место. Вначале новое живет как бы на чьей-то чужой жилплощади, даже не подозревая, что для него уже выстроен новый дом. И только постепенно новое приобретает свое лицо, свою специфику, получает право на самостоятельное существование.

Известно, что кино жило в свое время на иждивении театра. В наши дни многие жанры телевидения продолжают жить на иждивении театра, кино и других родственников.

За последнее время многие деятели киноискусства высказывают серьезное беспокойство по поводу демонстрации по телевидению художественных фильмов. Считают, что это может катастрофически снизить посещаемость кинотеатров. Беспокойство усиливают неутешительные данные зарубежной статистики. Главную же тревогу вызывает известное обеднение фильма при воспроизведении его на телевизионном экране.

За рубежом для «защиты» кино в плане финансовом прибегают к мерам административного и законодательного порядка: в Англии, Франции, США и других странах с развитой телесетью кинофильмы вообще запрещают демонстрировать по телевидению или показывают их через пять лет после выхода на киноэкран.

«Защитные» меры принимаются и у нас: кинофильмы попадают на экраны телевизоров через два месяца после выхода на экраны кинотеатров. Поговаривают о том, что этот период нужно увеличить до шести месяцев или даже до года. Ведомство телевидения, со своей стороны, всячески пытается сократить этот срок. Думается, такие споры не очень плодотворны.

Не лучше ли подумать о том, какие объективные закономерности восприятия фильма будут определять взаимоотношения кинематографии и телевидения?

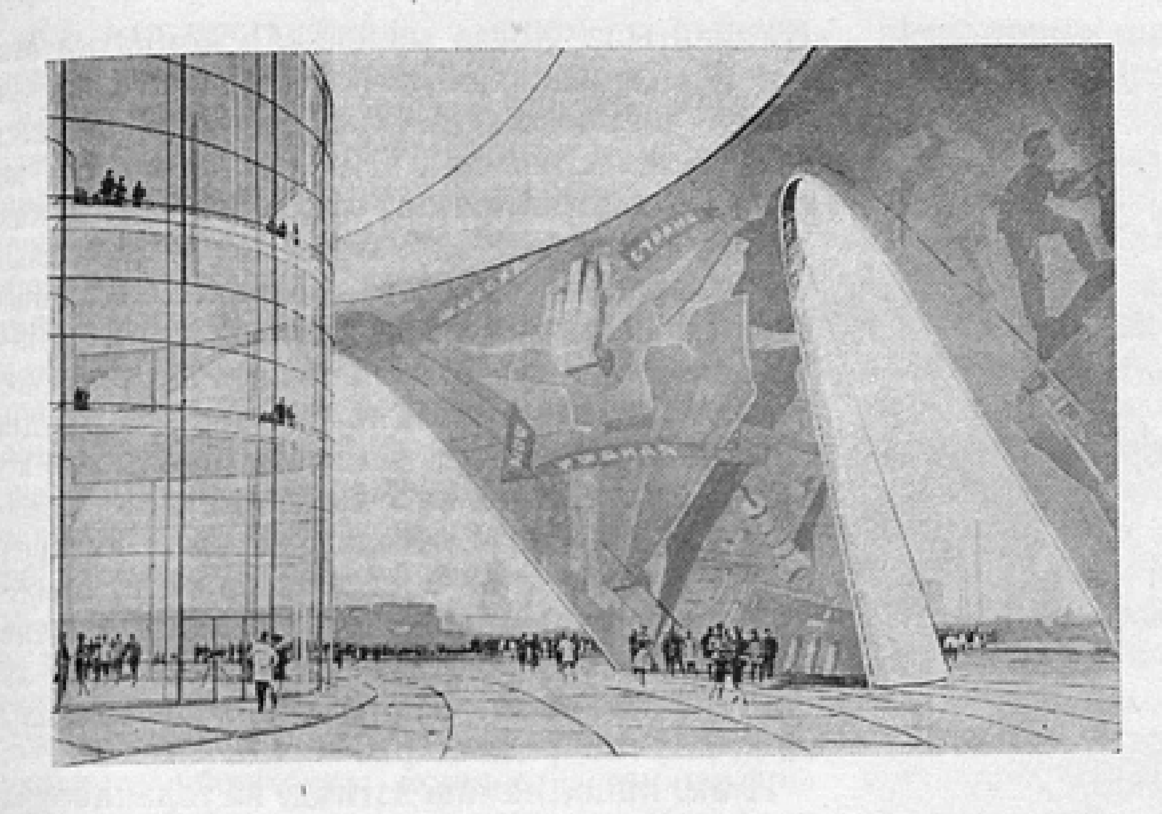
●

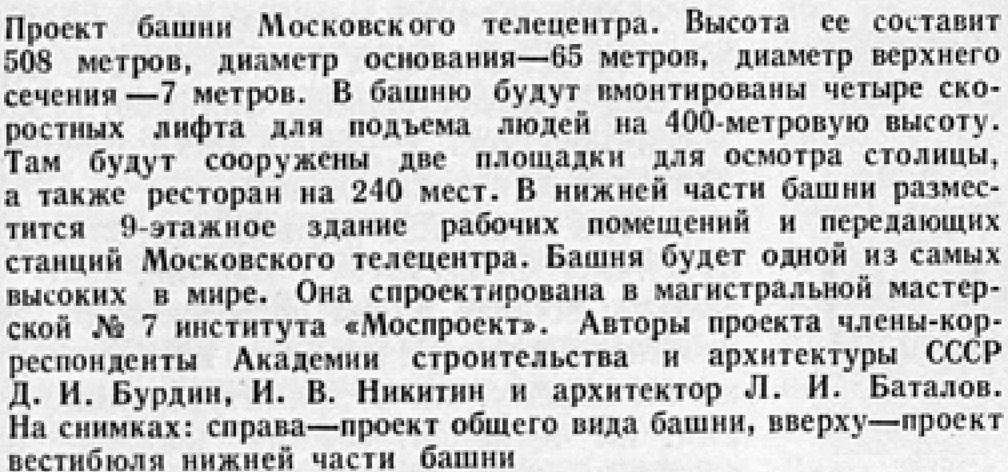
Телевидение по сей день еще не обрело свои собственные выразительные средства, так сказать, не осознало свою специфику. Два года назад в беседе с нами режиссер Пражской студии телевидения Станислав Стрнад сказал: «Сейчас многие склонны видеть в телевещании только почтальона, разносящего своим многочисленным адресатам письма—другие виды искусства, к которым он не имеет никакого отношения. Не повторяем ли мы при этом ошибку наших бабушек, которые в рождавшемся кино видели только движущуюся фотографию?»

Выразительность деталей, полнота восприятия общих планов, нюансы света воздействуют при демонстрации фильма на большом экране и, конечно, многое теряют на телеэкране.

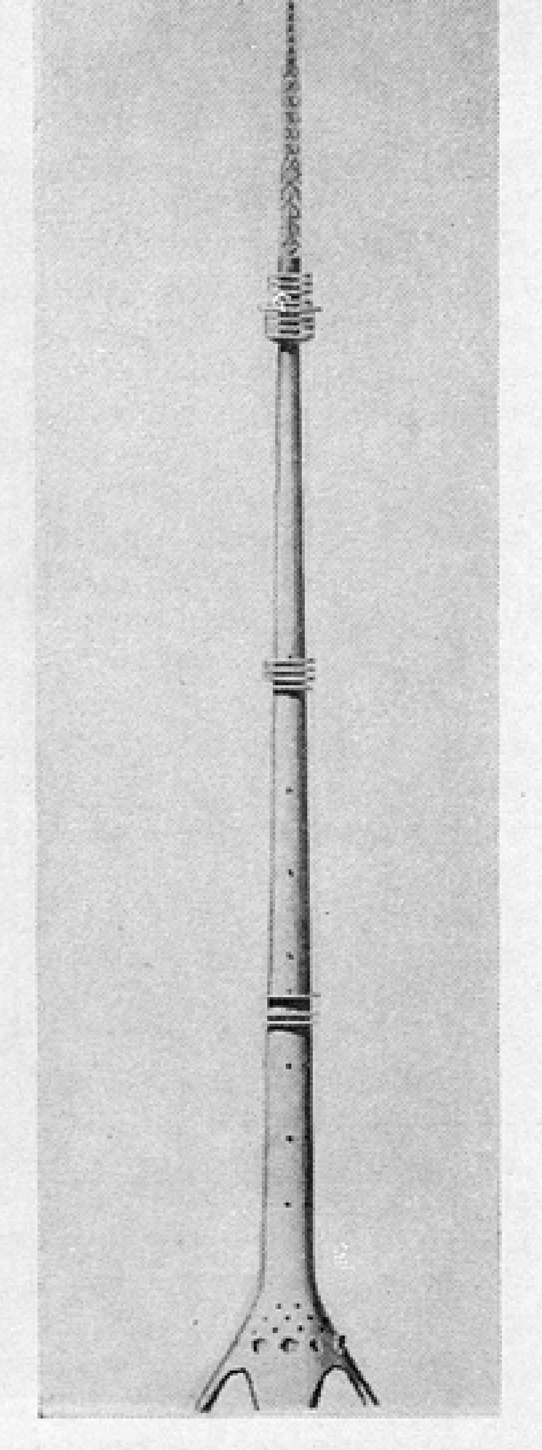
Вспомните показ по телевидению хотя бы «Броненосца «Потемкин». Потрясающие общие планы, необычайно сложные по композиции,—такие, как бунт на корабле (палуба, снятая сверху), знаменитая лестница,—в значительной мере теряют свою впечатляющую силу потому, что участники массовых сцен превращаются на телеэкране в черточки и точки, а композиционные детали просто не видны. Для того чтобы зритель мог увидеть и осознать их, нужно было по крайней мере в три раза

В порядке обсуждения.





Проект башни Московского телецентра. Высота ее составит 508 метров, диаметр основания—65 метров, диаметр верхнего сечения —7 метров. В башню будут вмонтированы четыре скоростных лифта для подъема людей на 400-метровую высоту. Там будут сооружены две площадки для осмотра столицы, а также ресторан на 240 мест. В нижней части башни разместится 9-этажное здание рабочих помещений и передающих станций Московского телецентра. Башня будет одной из самых высоких в мире. Она спроектирована в магистральной мастерской № 7 института «Моспроект». Авторы проекта члены-корреспонденты Академии строительства и архитектуры СССР Д. И. Бурдин, И. В. Никитин и архитектор Л. И. Баталов. На снимках: справа—проект общего вида башни, вверху—проект вестибюля нижней части башни



удлинить эти планы (на что режиссер вряд ли согласился бы).

Масштаб—понятие не только количественное. При воспроизведении больших стенных фресок гениев Возрождения на маленьком холсте они потеряют очень многое.

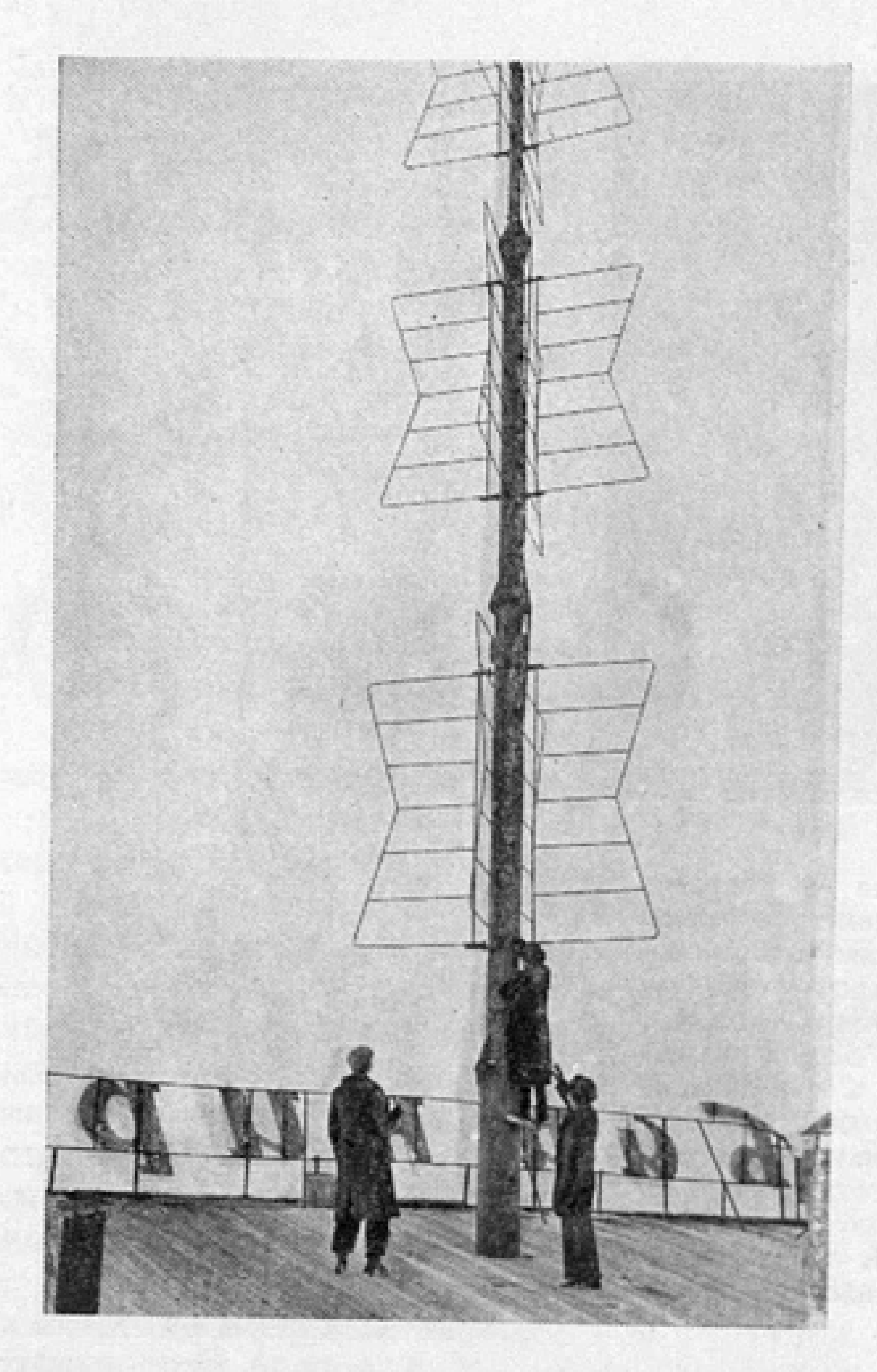
Можно сделать точную копию «Давида» Микельанджело очень маленькой, чтобы поставить у себя в комнате на стеклянной полочке. Но как бы ни совершенна была копия, при таком размере могучий Давид превратится в игрушку. Можно сделать идеально точный макет здания МГУ и поставить его в музее какого-нибудь города, но он более не будет произведением архитектурного искусства и ни в какой степени не даст представления об истинной монументальности здания—даже если вы большими цифрами обозначите масштаб.

Вот почему маленький домашний экран телевизора не может одержать победу над киноэкраном. Так же наивно думать, что поражение кино приближается с увеличением размеров экрана телевизора. Нельзя забывать, что процессы увеличения телевизионного экрана и совершенствования киноэкрана (стереокино, широкий экран, панорама) развиваются параллельно, и, таким образом, кино настолько же быстро совершенствует свои технические возможности, насколько быстро растут размеры телеэкрана.

Эстетическое наслаждение и глубина впечатления, полученные от хорошего фильма в кинотеатре, всегда несравненно больше, чем от показа того же фильма по телевидению. Вы ощущаете, что получили оригинал, а не его заменитель.

Итак, большой экран имеет преимущество перед малым телеэкраном в показе изобразительных деталей и воспроизведении общих планов, массовых сцен.

Недавно мы узнали, что создан экспериментальный образец телевизора с широким экраном. Но это—попытка с негодными сред-



Антенна любительского Уфимского телевизионного центра (Башкирская АССР)

ствами, ибо дело здесь не в соотношении высоты и ширины (хотя оно имеет определенное значение), а в абсолютной величине широкого экрана, которая дает возможность зрителю чувствовать себя в самой гуще действия. Этот эффект не может быть достигнут созданием широкоэкранного телевизора. Таким образом, создавать широкоэкранный телевизор можно фактически с одной-единственной целью: дать возможность телевидению прокатывать широкоэкранные фильмы, созданные кинематографией. Эффект широкого экрана, как известно, достигается только при таких соотношениях размеров зрительного зала, при которых он вмещает около 1500 человек.

Неоднократно говорилось, что широкий экран мало пригоден для показа интимных сцен, маленьких помещений, ограниченного числа действующих лиц. И с этим нельзя не согласиться. Когда маленькая комнатка Маши в «Капитанской дочке» вырастает до размеров дворцовой гостиной, то это кажется противоестественным. Но когда в том же фильме показываются массовые сцены казни Пугачева, широкий экран звучит в полный голос. Очень многое—пейзажи, батальные сцены, панорамы строек, гидростанций, бури—настоятельно требуют панорамного или широкого экрана. А так как практически трудно представить себе художественный фильм, в котором были бы только камерные или только эпические картины, то логично было бы предположить, что кино в скором времени придет к переменному экрану, который мог бы уменьшаться и увеличиваться в зависимости от характера действия. Эту мысль уже высказывают многие режиссеры.

Итак, кино, на наш взгляд, не только сохранит своего зрителя, но со временем будет уходить от телевидения все дальше и дальше. А фонд художественных фильмов, созданных для киноэкрана, с нашей точки зрения, мало пригоден для телевидения.

Теперь ставятся фильмы по заказу телевидения. Существует мнение, что телефильмы вообще ничем не должны отличаться от кинофильмов. Н и ч е м во всех отношениях: ни по объему, ни в драматургическом решении, ни в использовании изобразительных средств, ни в выборе тематики. Основной аргумент—ряд телефильмов с успехом идет на экранах кинотеатров. Такие случаи были в практике телевидения (фильм К. Воинова «Две жизни», за рубежом—американский фильм «Двенадцать разгневанных людей» и другие). Однако все фильмы такого рода называются т е л е в и з и о н н ы м и только потому, что их производство субсидировалось из бюджета телевидения, а на начальных титрах значилось: «По заказу студии телевидения». («Мистер Икс» назывался телевизионным фильмом, но он делался с учетом всех чисто кинематографических критериев, вплоть до того, что в нем есть затемненные кадры, которые хорошо воспринимаются на большом, хорошо освещенном киноэкране, а на телеэкране просто не видны). Делали же эти фильмы работники кино традиционными для кинематографа приемами. Кроме того, определяя тематику своих будущих фильмов, телевидение исходило из утвердившихся в кинематографе представлений о жанрах и формах к и н о и с к у с с т в а. Единственная скидка на «телевизионность» заключалась, пожалуй,

в том, что постановщик в какой-то степени избегал общих планов.

Есть и еще одна точка зрения: говорят, что телефильм должен отличаться от кинофильма простотой производства и дешевизной. Эта точка зрения господствует ныне среди работников телевидения и кино капиталистических стран. Мы не собираемся оспаривать тот факт, что соображения экономического характера должны играть и играют здесь большую роль. Но в условиях капиталистического производства это соображение влечет за собой деляческий, нигилистический подход к искусству, ставит искусство в зависимость от шкалы прибылей и приводит к выхолащиванию его эстетической и идейной ценности. В США десятки компаний словно по конвейеру выпускают на экраны телевизоров образцы духовного убожества, пошлости, аморальности и дикой безвкусицы. Такие «телефильмы» обычно штампуются сериями (в среднем от 30 до 150 фильмов в каждой) и доходят до такой степени стандартизации, что вызывают и в самих Соединенных Штатах возмущение прогрессивной общественности, демократических организаций, школ, университетов. К числу таких серий можно отнести «Дрэгнет» (что значит «Сеть»)—о деятельности полицейского управления Лос-Анжелоса—, серию, сделанную в стиле худших, натуралистических детективов. Они действительно отличаются «простотой» постановки, но это—отталкивающие фильмы.

Наше телевидение, бесспорно, будет искать пути к многосерийным, постановочно несложным телефильмам—однако без каких-либо «скидок» в отношении их художественного уровня.

Уже есть опыт и советского и чехословацкого телевидения, а также телевидения ГДР по постановке небольших, несложных фильмов на современные темы. Зрители Праги и Берлина видят на экранах телевизоров интересные фильмы и спектакли о строителях, индустриальных рабочих, о жизни крестьянства, сатирические новеллы. В этих студиях есть свои теледраматурги (среди которых—популярные писатели, известные всему народу). В пражской студии работают писатель Ярослав Диэтль, сатирик и драматург Франтишек Янура и другие.

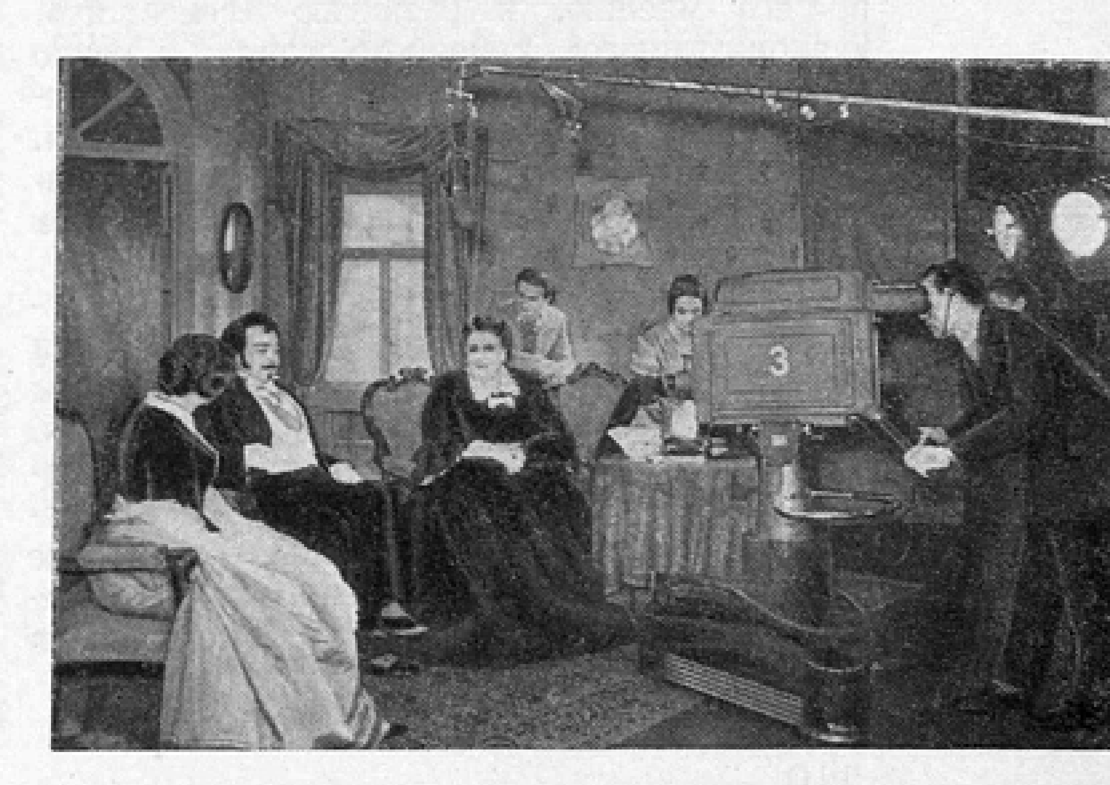
Мы считаем, что пора поставить вопрос о привлечении к работе в советском телевидении крупных мастеров советской драматургии, в частности кинодраматургов.

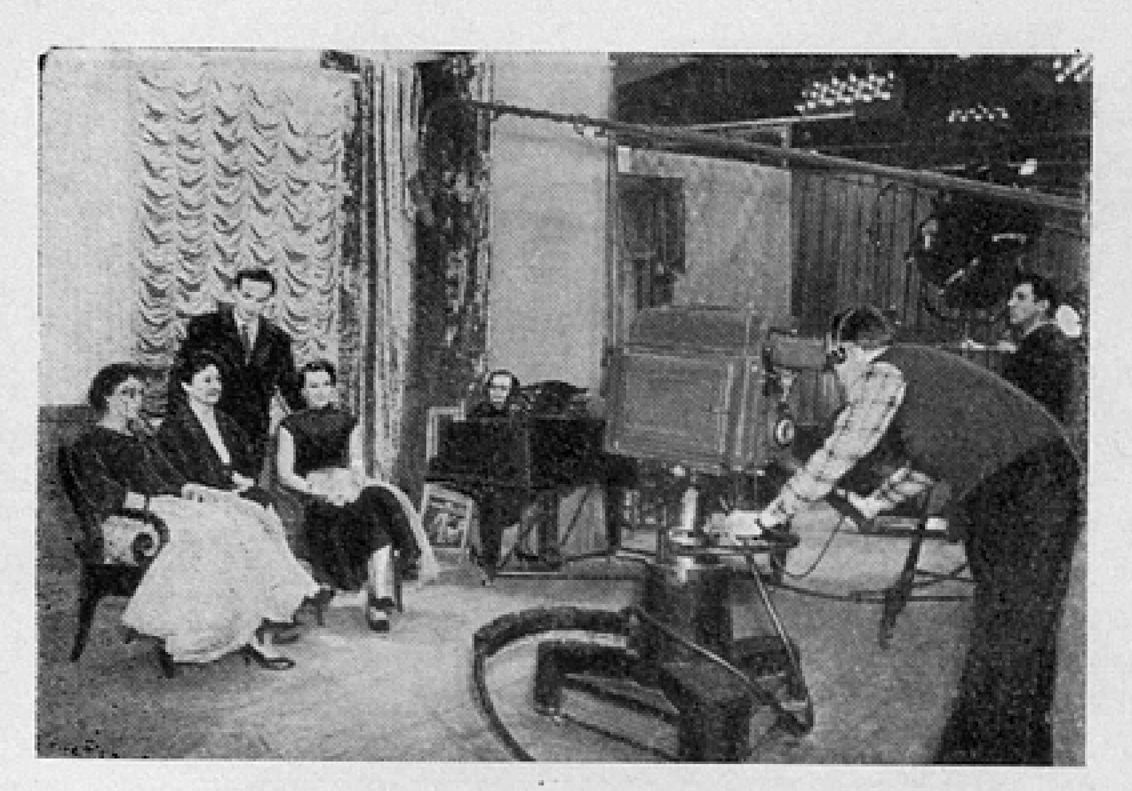
Некоторые работники телевидения полагают, что особенности восприятия кино и телефильма объясняются количеством зрителей. Этот момент, безусловно, имеет значение. История кино дает немало тому наглядных доказательств. Вот один пример. На заре кинематографа братья Отуэй и Грей Латамы, уроженцы Западной Виргинии, купили у Эдисона кинетоскоп (аппарат, при помощи которого только один человек мог наблюдать снятое на пленку движущееся изображение) и решили снять зрелище, которое одинаково волновало бы всех американцев и демонстрация которого, таким образом, принесла бы большой барыш. Выбор пал на бокс. Но братьев постигло жестокое разочарование: то зрелище, которое вызывало бурные восторги публики в спортивных залах, оставило равнодушными одиноких зрителей, наблюдавших его через глазок кинетоскопа. И Латамы быстро сообразили, что причина провала в недооценке психологии восприятия и что есть зрелища, требующие группы зрителей.

Не обязательно обращаться к истории кино. Сегодня работник любого кинотеатра знает, что успех комедии зависит во многом от числа зрителей, сидящих в зале. Одна и та же шутка или трюк, вызывающие бурную реакцию большого коллектива зрителей, иногда неспособны породить и слабую улыбку, если в зале мало людей.

Из этого некоторые делают неверный вывод: темы интимного характера требуют одино-

Москва. В Центральной студии телевидения. Рабочий момент передачи постановки «Дядюшкин сон» по Ф. М. Достоевскому





Москва. В новом корпусе Центральной студии телевидения на Шаболовке.
Дикторы (слева направо): В. Леонтьева, А. Шилова, И. Кириллов, Н. Кондратова и оператор О. Гудков ведут передачу из большой телевизионной студии

чества или очень ограниченной аудитории, а потому они должны стать основой телефильмов. Эта точка зрения ясно сформулирована в выступлении английского писателя Артура Кальдер-Маршала на конгрессе Пен-клуба, посвященном связям литературы с кино, радио и телевидением. Исходя из того, что телепередачи смотрят обычно три-пять человек, Кальдер-Маршал делает вывод, что продукция для телевидения должна быть «семейной» продукцией,—в этом ее основное отличие от кино; развитие техники приводит, по его мнению, к развитию «семейного», «узкоинтимного», камерного жанра. «Именно это может открыть новые пути для творчества писателя»,—говорил Кальдер-Маршал. Этой же точки зрения придерживается Д. Пристли, уже создавший несколько подобных пьес для телевидения.

Нельзя не видеть, что такое решение вопроса неоправданно сужает задачи и возможности телефильма или телепостановки. Мы согласны с точкой зрения чехословацкого делегата, высказанной на XVI сессии ежегодного собрания стран—членов ОИР*: «Наш опыт показывает, что зритель желает видеть на экране телевизора прежде всего драматизацию определенных важных событий, которые взволновали общественность. Этот акцент на современность, актуальность и особую оперативность предпочтительнее камерного жанра, который может слишком сузить возможности телевидения».

Тем не менее состоявшееся в 1956 году совещание работников телевидения европейских стран, посвященное теме «Эстетика телевидения», указало в своей резолюции, что телевидение носит интимный, семейный характер.

Повторяем, интимно-психологический жанр может и должен существовать. Но ограничивать телевидение только фильмами такого жанра в корне неверно. Во-первых, камерная тематика прекрасно воспринимается в кинозале, где сидят не три-пять, а 1000 человек. Во-вторых, интересы семьи—особенно в условиях социалистического общества—неизмеримо шире так называемых «семейных проблем».

Вспомните хороший телефильм, имевший большой успех у телезрителей,—«Дорогой бессмертия» (о Юлиусе Фучике). Разве не чувствует себя телезритель членом многомиллионной аудитории—пусть он ее и не видит, — когда перед казнью Фучик говорит: «Люди, я любил вас. Будьте бдительны!» И разве не звучит в полную силу такая эпическая по своему характеру (а не по форме) сцена этого фильма, как пение «Интернационала» в день Первого мая? Один этот пример начисто отвергает утверждения о сугубо интимной природе телефильма.

Правомерно поставить вопрос о «камерности формы» на телевидении, но она ни в коем случае не должна повлечь за собой камерность тематики. Художественные средства телефильма должны служить выражению крупных общественных тем.

Необходимо искать такие формы и жанры передач, которые способны решать сегодняшние темы, связывать телезрителя с общественной жизнью страны. Как на удачный пример укажем на телевизионные передачи фельетонов С. Нариньяни, организованные литературно-драматической редакцией Центральной студии телевидения. Именно в такого рода передачах (но, конечно, отнюдь не только сатирических)—сила «кинорадиовещания».

Кинофильм представляет собой законченное произведение искусства. Телефильм зритель воспринимает обычно наряду с актуальным репортажем, хроникой; поэтому желательно, чтобы телевизионная драматургия по содержанию и форме была более тесно связана с событиями наших дней.

---

* Международная организация радиовещания.

Необходимо более широко использовать «малые формы» в телевидении. В отличие от кинофильма обычный телефильм или телепостановка имеют относительно малое количество действующих лиц и, как правило, лишены массовых сцен. Неизбежно и некоторое ограничение мест действия. Важно учитывать, что в телевидении большую, чем в кино, роль играет текст. Это, в частности, объясняется тем, что телеэкран не может передать столько изобразительных деталей, как киноэкран. Отсюда вытекают некоторая замедленность действия, особенности диалога, использование различных чисто литературных приемов. Монтаж в телефильме должен быть менее дробным, чем в кино.

Телевидению чужды многие условности, свойственные театру. Условность декораций противопоказана телевидению так же, как кинематографу.

Телевидение не приемлет театральную манеру поведения актера. Правда игры в телевидении родственна правде игры в кино: форсированная актерская манера, театральный грим, подчеркнуто театральный жест неестественны на телеэкране. Вспомните небольшую новеллу «Винтовки Тересы Каррар» Б. Брехта, переданную по московскому телевидению. Продолжительность этой передачи—45 минут. Это как раз то, что нужно для телевизионной постановки или телефильма. Действующих лиц—немного. Наличие острого драматургического решения не может быть подвергнуто сомнению. Все как будто абсолютно «телевизионно». Театр имени Евг. Вахтангова, поставивший «Винтовки Тересы Каррар», сделал все, чтобы угодить телевидению. Но режиссер телецентра не сделал ничего, чтобы работа вахтанговцев имела успех! Он не заметил совершенно театральных декораций, которые выглядели на экране фальшиво. Он не поработал с исполнительницей главной роли —прекрасной актрисой, которая играла сугубо театрально. Возможная на сцене несколько утрированная манера игры выглядит на экране телевизора противоестественной.

Сцена театра объемна. Объемность же экрана телевизора, как и киноэкрана, создается иллюзорно. Поэтому необходимо решать движения камеры и актеров главным образом по диагонали, шире использовать возможности ракурсов.

Возникает вопрос: почему мы всюду сопоставляем телефильм и телепостановку? Да потому, что никакой принципиальной разницы между ними нет.

В будущем все постановки должны будут фиксироваться на пленке. Это поможет точнее определять хронометраж, избежать случайностей и неприятных казусов, которые порою неизбежны при подготовке спектаклей.

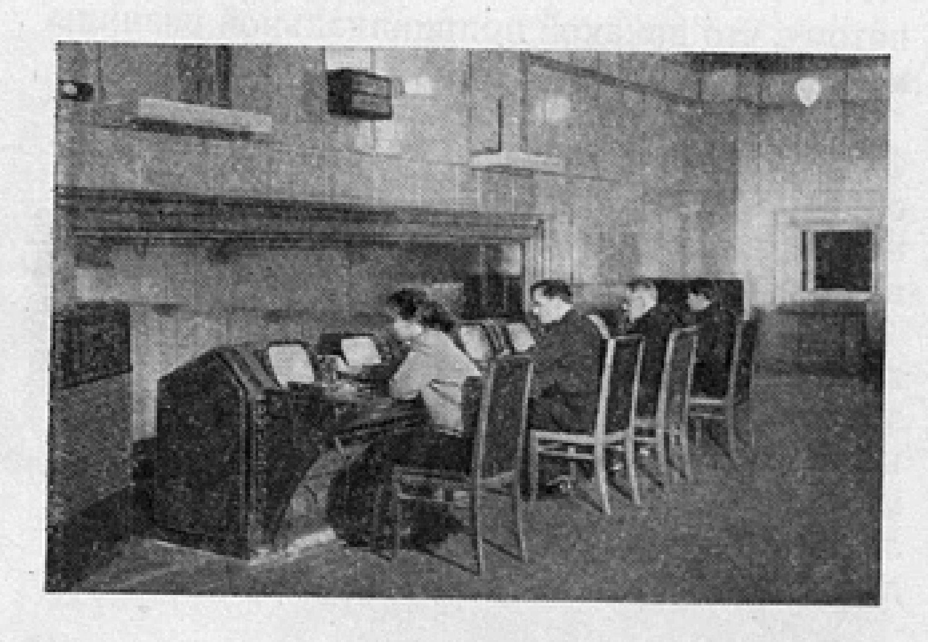
Телефильму присущи и некоторые особенности кино и некоторые черты театра. При этом у телевидения есть существенное преимущество и перед театром и перед кино: возможность давать серии. Серийность позволяет оборвать действие, продолжить его в следующем фильме или постановке.

●

Телевидение с его многомиллионной аудиторией—это не менее значительное новшество в области искусства, чем кино. Как величайший источник информации телевидение дает возможность комментировать и обсуждать со зрителем любые вопросы из всех областей общественной жизни. Беседы, дискуссии, интервью становятся популярными жанрами телевидения. Недалек тот день, когда зрители Москвы смогут участвовать в интервью, один участник которого будет находиться, скажем, в Париже, а другой—в Новосибирске. В викторине смогут принять участие и москвичи и жители Владивостока и т. д.

Телевидение немыслимо без элементов импровизации. Именно эти элементы сделали любимейшими передачами телевизионные викторины. Подобные передачи существуют во всех странах. У нас идут кино- и театральные викторины. Во Франции они называются «Вызов публике», в США—«Вопрос стоимостью в 100 000 долларов», в ГДР—«Видеть, отгадывать, смеяться», в ФРГ—«Знаете ли вы наверняка?», в Италии—«Бросай или удваивай!» и т. д. Как видно из самих названий, во многих капиталистических странах эти передачи приобрели ярко выраженную коммерческую окраску, так как бизнесмены от телевидения быстро распознали громадные возможности этого жанра. В капиталистических странах такие передачи нередко играют на низменных чувствах людей, не преследуют целей расширения кругозора зрителей.

Передачи викторин стали популярными благодаря тому, что не только сидящие в зале студии, но и телезрители могут принять участие в соревновании, попытать счастья в импровизированном конкурсе, проявить свои знания и находчивость.



Московский телецентр. У режиссерского пульта в аппаратной большой студии

Черно-белый телевизионный экран дает возможность создать жанр, сочетающий карикатуру и сатирический стих. Такие передачи еженедельно с успехом идут в ГДР, в них выступают выдающиеся прогрессивные художники-карикатуристы многих европейских стран, среди них—известный датский художник Херлуф Бидструп. В прошлом году мы видели такую передачу с участием Бидструпа и в Москве. Кроме того, московское телевидение не раз приглашало художников А. Баженова, М. Абрамова, поэта А. Безыменского и других, которые выступали в этом новом жанре очень удачно.

Беседы, доклады на телевидении могут иллюстрироваться киновставками. Органическое сочетание живой речи с кинопленкой может привести к рождению новых жанров—жанров чисто телевизионных.

В телевидении можно сделать передачу, которая явилась бы своего рода зарисовкой (на пленке) каких-то событий одного дня, одного города, дома, двора. Речь идет о телевизионной «записной книжке». Нельзя не отметить отдельные удачи в этой области московского телевидения. К их числу надо отнести сюжет журнала «Молодость», в котором изобретательно рассказывалось о том, с чем вы можете встретиться на московских улицах. Тем, кто видел эту передачу, надолго, вероятно, запомнилась одночастевка «Его день рождения», отмеченный мягким юмором и большим вкусом,—короткий кинорассказ о детской консультации, где героем является выразительный молодой человек годовалого возраста.

Чисто телевизионными являются короткометражные художественные и документальные сюжетные кинозарисовки, такие, как венгерский фильм «Осенняя прогулка по Будапешту» (1 часть), чешский—«Мальчик и собака» (2 части), советские—«Бульвары и парки Москвы», «В Москву пришла весна», «Первый часовой» (по 1 части), «Кратчайшее расстояние» (2 части); странички в телевизионных журналах «Фестивальный», «Молодость»,—лирические киноновеллы о людях, с которыми мы встречаемся каждый день: о водителе трамвая, о девушке, работающей на речном катере, о шофере такси... К сожалению, такие зарисовки и новеллы появляются очень редко.

●

Новое рождается в творческих поисках, сомнениях и часто—мучениях. Но его формирование и становление в телевидении можно и должно приблизить, и это обязаны сделать в первую очередь те люди, которые приобрели большой опыт в смежных искусствах. И так как многие телевизионные жанры по природе своей ближе всего к кино, долг работников нашей кинематографии прийти на помощь телевидению. Это будет не только и не столько помощью сильных слабому: телевидение раскроет перед нашими кинодраматургами и режиссерами неожиданные и необычайно интересные возможности. Оно даст возможность дерзать, искать новое, никому неведомое. На новом этапе развития нашей страны, в годы осуществления великого семилетнего плана, еще большее значение приобретает телевидение, как мощное средство коммунистического воспитания, пропаганды передового опыта, новой морали.

Миллионы зрителей с полным правом надеются на быстрый рост идейно-художественного уровня телевизионного вещания, и осуществление этих надежд в большой мере зависит от советских кинематографистов.

Л. Косматов

Композиция широкого кадра

Широкоэкранный кинематограф начинает занимать положенное ему по достоинству место в производстве фильмов и приобретает все больше сторонников среди творческих работников и зрителей. Всем работающим в этой новой области, особенно операторам, необходим обмен опытом, серьезный дружеский разбор удач и неудач.

Мне хочется поделиться своим скромным творческим опытом работы над широкоэкранными фильмами, а также попытаться сформулировать некоторые мысли, возникавшие при просмотре фильмов других авторов. Наконец, хотелось бы, пусть в самых общих чертах, наметить основные творческие проблемы, которые нам предстоит решать в дальнейшем при построении широкоэкранного кадра.

Я писал эту статью, заканчивая работу над «Хмурым утром»— заключительной серией широкоэкранной кинотрилогии «Хождение по мукам». Оглядываясь на проделанную работу по первым двум сериям («Сестры» и «Восемнадцатый год»), естественно, я вижу в ней и свои просчеты и отдельные удачи.

Очень важно, чтобы наше кинооператорское искусство органично вливалось в сложную систему выразительных средств художественного фильма. При этом надо помнить о важнейших особенностях произведения киноискусства: о его синтетической природе и коллективном характере его создания. Только при этих условиях мы сможем совершенствовать свое мастерство, развивая «чувство локтя» с режиссером, кинодраматургом, художником, актерами.

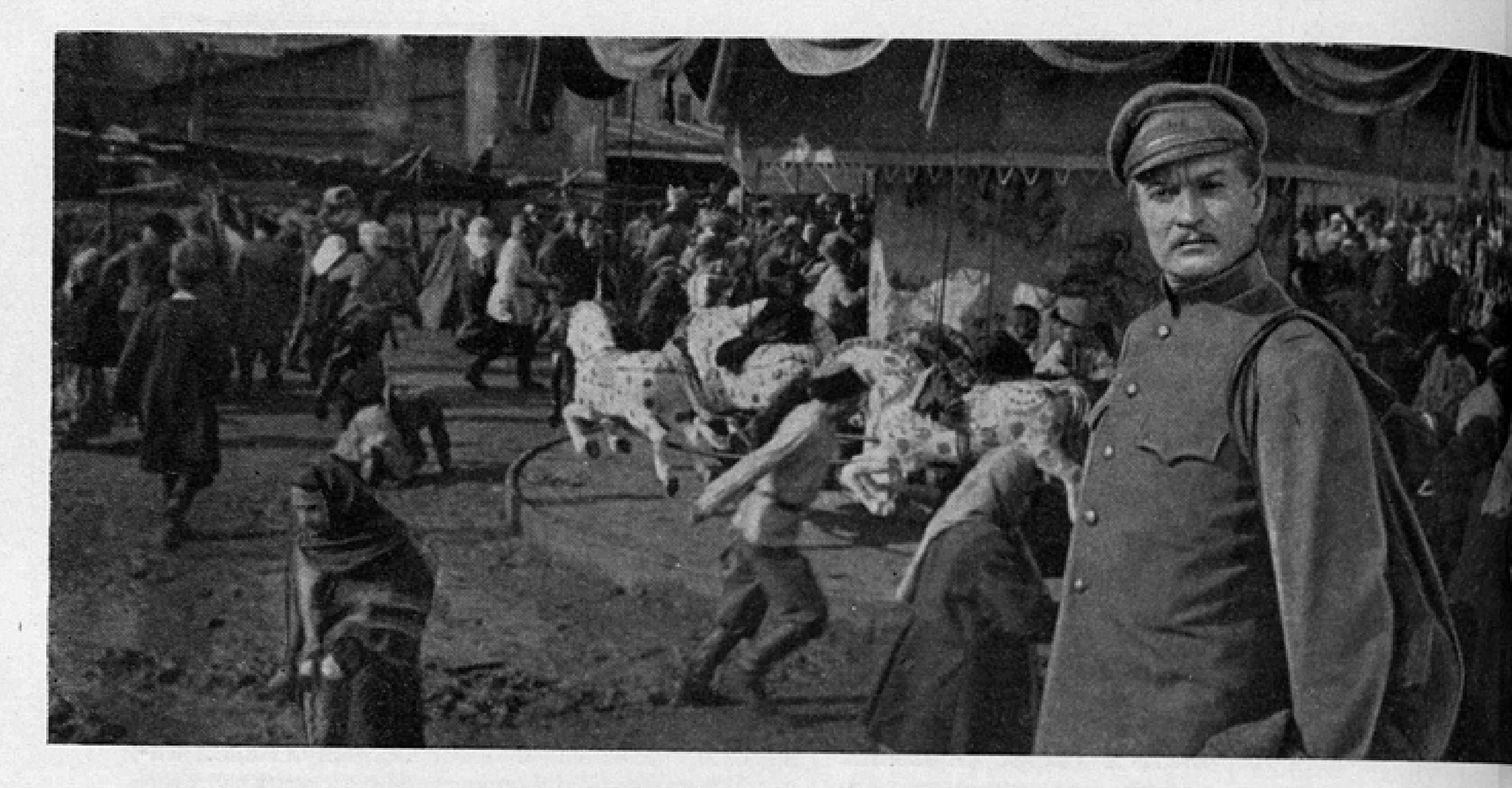
Эта старая истина с новой силой напоминает о себе при работе над широкоэкранным фильмом. Здесь после появления нового формата кадра (с соотношением сторон 1 : 2,55 вместо обычного 1 : 1,33) изменились многие привычные приемы режиссерской мизансцены и операторской композиции кадра. Только совместные поиски новых принципов оформления кинокадра режиссером и оператором, а в декорационных объектах и художником помогут найти новые выразительные приемы, обогащающие форму и содержание фильма.

Но широкий экран, открывая новые интересные перспективы, в некоторых отношениях сузил и ограничил наши творческие возможности в сравнении с теми, какими обладал кинокадр прежнего формата. Часть этих ограничений лежит в специфике самого широкого экрана, который хотя и иронически, но по-своему правильно кое-кто называет «вытянутым» экраном.

Действительно, порой ощущается недостаток высоты кадра, привычной, традиционной для обычного экрана, и тогда возникает желание как бы «приподнять» верхнюю кромку кадра.

В нашей работе над широкоэкранными композициями наметились пути и отдельные приемы преодоления и художественного использования этого свойства нового формата киноэкрана. О них речь пойдет ниже. Сейчас же отмечу вторую трудность, с которой мы столкнулись, работая над широкоэкранными фильмами.

Как известно, нашими лучшими кинорежиссерами и операторами уже давно используется так называемая «глубинная мизансцена», когда действие, движение актеров в кадре осуществляется не только фронтально, но и в глубину съемочного пространства. Новейшая съемочная оптика с фокусным расстоянием, равным 18 *мм*, позволяет получить методом таких глубинных мизансцен кадры огромной выразительности. При большой глубине резко изображаемого пространства все предметы и действующие лица имеют почти одинаковую степень оптической четкости, почему, собственно, и стало возможным разводить мизансцену



«ХМУРОЕ УТРО». Рощин в Гуляй-Поле

фактически с любой глубиной действия. Иное дело при широкоэкранной съемке: недостаточная глубина резкости используемой при этом оптики и значительное расширение просматриваемого зрителем пространства чрезвычайно связывают оператора и режиссера в развертывании глубинной мизансцены и при построении оператором композиции кадра.

И вот здесь «вытянутая» форма широкого экрана сказывается в ряде композиций в еще большей мере, так как она усугубляет этот органический недостаток. На плоскости экрана остается значительное место, которое «читается» зрителем, как нерезкое, бесфокусное пространство. Это в конечном счете может мешать восприятию киноизображения.

Зная об этом недостатке, мы стремились найти дополнительные приемы, чтобы хоть в некоторой мере ослабить его. Так, мы стали ограничивать глубину развертывания мизансцен. Пришлось привлечь для этого и основное средство операторского мастерства — свет. Прежде всего мы использовали некоторые «классические» приемы киноосвещения, например снижали освещенность объектов, расположенных в зоне оптической нерезкости, чем делали их менее «броскими», не так заметными для зрителя.

Но прием этот обедняет творческие возможности оператора, потому что просматриваемое зрителем пространство здесь больше, чем на обычном экране. Использование света для таких «подсобных» целей тоже «обкрадывает» палитру оператора. Ведь часто, решая световую композицию, мы, операторы, воспроизводим тот или иной эффект освещения или светом стремимся к раскрытию психологического состояния героя, драматизма сцены. А здесь часть выразительности киноосвещения приходится терять на преодоление, по существу, технического недостатка.

Правда, мы ставим перед собой задачу так использовать приемы освещения, чтобы потери в общей выразительности киноосвещения были минимальными. Но, как всегда, полумера есть полумера! Мне кажется, что в результате тщательной предварительной проработки будущей мизансцены и композиции кадра можно находить такие общие синтетические решения, при которых эти потери будут не очень значительны.

Здесь уместно вспомнить об основном признаке кинематографического явления — о движении во всех его качествах, о ритме и темпе, в которые облекаются динамические элементы почти всякой кинокомпозиции. Учитывая та-

кие факторы, мы можем также и этими приемами (приемами времени) до некоторой степени смягчить органический порок в оптическом рисунке широкоэкранного кадра. Принимая в расчет скорость движения предмета (человека) в кадре, наличие или отсутствие замедления или же остановок, мы можем соответственно построить и освещение. Здесь в нашем арсенале имеется известный прием так называемого «зонального освещения», когда свет распределяется на снимаемом объекте определенными участками (зонами). При учете содержания снимаемой сцены, ее общего психологического характера (силы актерского мастерства, длины монтажного отрезка пленки и пр.) можно, снижая яркость того или иного участка кадра, добиться, чтобы он меньше акцентировал наш оптический дефект.

Работая над фильмом обычного формата «Вольница», мы провели один производственный опыт, который повторили в некоторых кадрах «Хмурого утра». Для получения абсолютной глубины резкости изображения в статических композициях мы применили метод двойной экспозиции. Для этого, используя каше (перекрывание части кадра темной шторкой), мы проводили съемку сначала на одной части кадра с соответствующей наводкой на фокус на нужную дистанцию, а затем, отмотав пленку обратно и сменив каше, снимали вторую половину кадра, которая также имела самостоятельную наводку резкости. В некоторых кадрах мы для большего различия в крупности снимаемых планов использовали и оптику с различным фокусным расстоянием (при постоянном расстоянии до снимаемых объектов).

Несмотря на значительные неудобства этого метода (трудность синхронизации действий актеров, находящихся в различных частях кадра), в ряде случаев использование его вполне себя оправдало, так как дало возможность строить мизансцену с большой, фактически любой глубиной при абсолютной оптической резкости переднего плана, а также предметов и актеров, удаленных на значительное расстояние.

Серьезный оптический недостаток, с которым мы ведем борьбу всеми перечисленными выше средствами, как мы знаем, лежит в природе самого метода анаморфотного кинематографа и доставляет нам много хлопот при съемке, а главное — чрезвычайно снижает художественные возможности композиции широкоэкранного кадра. Но недалеко то время, когда в кинопроизводстве займет свое место новая советская техника широкоэкранного кино, при которой мы откажемся от анаморфотной оптики: при съемке будет использоваться взамен обычной 35-*мм* пленки специальная пленка шириной 70 *мм*.

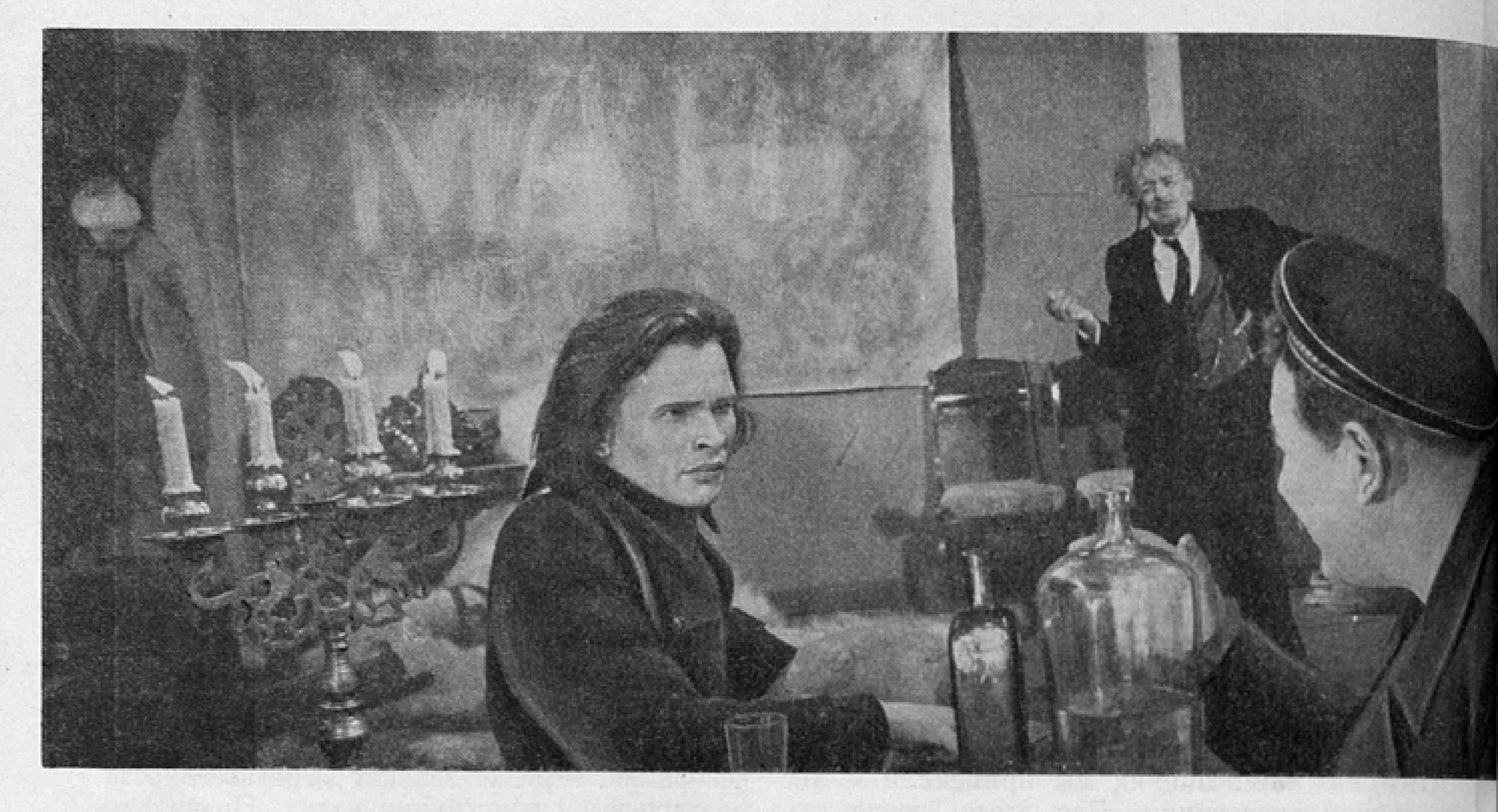
Новая техника «широкоформатного» кино намного улучшит качество изображения. Прежде всего значительно повысится глубина резко изображаемого пространства. Улучшится и фотографическое качество цветного изображения, поскольку мы практически не будем иметь дела с таким большим увеличением и «растяжкой» изображения на экране, какое неизбежно при анаморфотной системе.

Но пока необходимо продолжать всеми возможными средствами преодолевать трудности, которые возникли при современном методе широкоэкранного кинематографа.

В частности, мало еще используются для этого возможности более тесного творческого сотрудничества оператора с художником фильма. В самом деле, от того, как бывает решена декорация, нередко зависит выразительность мизансцены и композиции кадра. Правильно найденная линия или декоративная деталь в каком-либо архитектурном элементе может позволить оператору при помощи света, ракурса добиться большей глубины пространства.

Притемнение краев кадра на общих планах, а также расположение здесь темных предметов (при этом зритель не видит резких границ экрана) может иногда создать некоторую иллюзию большего расширения экрана не только в горизонтальном, но и в вертикальном направлениях.

Благодаря тому, что на широком экране, как известно, сильно возросла роль пространства, окружающего актера, роль действительной обстановки, мы используем такое «активное» пространство, как среду, которая может явиться сильным фактором эмоционального воздействия и безусловно более важным элементом в композиционном решении кадра, чем в обычном кинематографе (см. кадр на стр. 114). Может показаться, что для лучшей организации этого пространства следует заполнять его различными деталями, предметами обстановки и т. п. Но это далеко не так. Заполнение значительного по своим масштабам широкоэкранного пространства многими предметами может привести к ненужной пестроте в кадре, что будет мешать восприятию игры актера, отвлекать зрителя от главного.



«ХМУРОЕ УТРО». В комнате Махно

Больше всего опасны в этом отношении бытовые сцены. Здесь особенно важно соблюсти чувство меры и художественный такт. Как правило, следует помещать в рамку кадра только самые необходимые предметы, имеющие определенный эмоциональный смысл или играющие сюжетную роль.

При организации широкоэкранного кадра нужно помнить о всем пространстве, стремясь включить его в активное композиционное решение, оформляя его с наименьшей загрузкой и стараясь не вносить предметы только, например, для уравновешивания композиции и т. д. Как показала практика, многого можно достичь, компонуя только самые необходимые предметы, а также применяя цветные световые акценты.

Сильный эффект на широком экране производят приемы «наездов» на актера или движения актера на камеру.

Выше мы уже отмечали возросшую роль переднего плана, который неподвижен относительно границ кадра. При неподвижном переднем плане и движении на втором, более дальнем плане на широком экране в ряде случаев создается иллюзия стереоскопического восприятия пространства.

Широкий экран дает исполнителю большую свободу действия. Здесь актеры не так стеснены в движении, они более свободно передвигаются в кадре. При съемке актера на крупном плане часто бывает выгодно помещать его не по центру экрана, а ближе к краю, что дает возможность интереснее компоновать кадр и эффектнее использовать стереофонический звук.

Многие из возможностей, предоставляемых новым форматом киноизображения, нами еще не используются, многое ожидает «открытия». Так, совсем мало применяются приемы одновременного действия в различных частях широкого экрана.

Вместе с тем следует помнить, что широкоэкранное изображение приобретает в какой-то мере панорамный характер, и зритель иногда не воспринимает его сразу, а рассматривает по частям. Очевидно, что такое «рассмотрение по частям» требует удлинения монтажных кусков, поскольку нужно больше времени (по сравнению с обычным экраном) для осмысливания кадра.

Особое значение приобретает такое композиционное построение, при котором внимание зрителя привлекается только к части экрана. Для этого мы используем укрупнение первопланных деталей, сход перспективных линий,

высветление в нужном участке кадра и т. п. Этому призван помогать и звук, который, выступая в роли союзника широкого экрана, как бы ведет зрителя, направляет его внимание к тому или иному участку экрана.

В числе трудностей композиционного решения кадров на широком экране часто отмечали то, что в него плохо вписываются крупный и даже многие средние планы. В этом есть доля истины: нам приходится вести своеобразную борьбу с «лишним полем», которое как бы остается свободным. Это дополнительное пространство, особенно при крупных планах, нам на первых порах приходилось заполнять даже несущественными деталями, чтобы соблюсти необходимое композиционное равновесие в кадре. Поэтому отыскание интересных и действенных деталей фона и включение их в общий композиционный рисунок является новой и трудной задачей.

Но, зная о трудностях компоновки в широкоэкранном кадре крупных и особенно средних планов, мы стремимся этот дефект нового формата обратить в его достоинство.

Так, в фильме «Хмурое утро» в сцене, когда вожак анархистов Леон Черный мечется на фоне пресловутого лозунга «Анархия — мать порядка», мы умышленно задали актеру движение в плоскости кадра таким образом, что он оказался как бы зажатым (ему тесно!). Это вполне соответствует содержанию эпизода: большевик Чугай своей железной логикой «загнал в тупик» беснующегося анархиста (см. кадр на стр. 116).

В сцене интимного разговора Анисьи и Даши в штабе Телегина оба действующие лица, как нам кажется, хорошо компонуются в виде «двойного портрета». На принципе построения двойного портрета нам хотелось бы остановиться несколько подробнее, поскольку, как показала практика, этот метод композиции безусловно найдет в широкоэкранном кинематографе значительное развитие.

Здесь мы имеем достаточную площадь для полноценного композиционного построения крупного плана одновременно двух действующих лиц (см. кадры на стр. 117—118). Такая композиция, как легко можно представить, почти немыслима при обычном экране. Возможность создания двойных, а иногда и групповых кинопортретов должна быть отнесена к большим преимуществам широкого экрана.

Дело операторов — максимально вдумчиво и широко использовать эти возможности, осо-



«ХМУРОЕ УТРО». В штабе Телегина



«ХМУРОЕ УТРО». В комнате Махно

бенно при показе на экране сложных душевных переживаний и драматических столкновений героев. Если на обычном экране для показа крупным планом двух и особенно трех актеров, действующих в сцене, надо чередовать их, то на широком экране возможен одновременный показ героев в их непосредственной взаимосвязи. Разумеется, двойной или групповой портрет, обогащая арсенал творческих приемов режиссера и оператора, не исключает иных приемов, в частности показа крупным планом одного актера.

В дискуссиях о творческих преимуществах широкого экрана (особенно при использовании анаморфотной оптики с фактором «2»— с пропорцией, равной 1 : 2,55) его защитники нередко упоминают то обстоятельство, что киноизображение «вытянутой» формы нам кажется более реальным, пространство воспроизводится с большей полнотой. В значительной мере эти преимущества обычно объясняются тем, что в восприятии широкоэкранного изображения принимает участие так называемое периферическое зрение, при этом улучшается восприятие фона, как среды, в которой развертывается действие той или иной сцены.

Практика приводит также к выводу, что съемка движущейся камерой для широкого экрана при определенных условиях дает кадры особой выразительной силы. Здесь хотелось бы отметить явление, которое часто называют у нас в обиходе «псевдостереоскопичностью». Обычно оно возникает при съемке многоплановых объектов, когда предметы движутся с различными относительными скоростями. Это явление на широком экране выглядит более выразительно, очевидно, за счет большего пространства, которое охватывает съемочная оптика, затем (при проекции) и глаз зрителя.

Оператор должен всегда помнить о том, что ныне в его распоряжении имеются изобразительные средства, которые в широкоэкранном кино приобретают особое значение.

При построении широкоэкранного кадра очень важно найти его композиционный центр.

Без такого центра композиция разваливается, зритель не знает, на что смотреть, а жестокий закон кинематографического времени (ограниченность длины монтажного куска) не дает возможности зрителю успеть воспринять весь кадр в деталях, в подробностях. Неко-

торая надежда на стереофонический звук в общем себя почти не оправдала. Ведь только звучащий объект в кадре (чаще всего говорящий человек), за которым перемещается звук по экрану, помогает сосредоточить на нем внимание.

Но не всегда в кадре главное, важное именно говорящий человек (или другой видимый объект, издающий звук). А кроме того, встречаются кадры, где нет диалога, нет стереозвука.

Говоря о необходимости определения композиционного центра кадра, я подразумеваю синтез всех трех приемов мастерства, которыми владеет оператор, как художник киноизображения. Отыскивая изобразительное решение кадра, оператор должен вести внимание зрителей по сюжетно-смысловой канве каждой сцены и всего фильма в целом. Для этого он различными средствами сосредоточивает интерес зрителя на сюжетно важных элементах композиции, выявляет светом и соответственным расположением предметов в экранном пространстве наиболее существенное, играющее определенную роль в восприятии зрителем изображаемого на экране. Вместе с тем все несущественное, второстепенное он стремится убрать, скрыть от внимания зрителя, чтобы в ограниченный промежуток времени, пока монтажный кусок не исчез с поля экрана, зритель не потерял связующих, преемственных элементов между последующей и предыдущей композициями.

Вопросы монтажной преемственности кадров приобретают на широком экране особо острое значение, поскольку его дополнительная плоскость требует сложной организации, иначе зрителю будет трудно переключать внимание от одной композиции к другой.

Серьезного внимания требует и колористическое решение широкоэкранной композиции: здесь прежде всего не следует забывать о сильнейшем воздействии на зрителя цветовых акцентов, «ударов», которые при правильном их использовании во многом помогают решению эмоциональных задач кадра или эпизода. На широком экране нужно с особой тщательностью стремиться к взаимной преемственности кадров и в отношении колорита. Если, например, в том или ином кадре были ярко выражены свето-колористические «удары», то и в последующих кадрах той же сцены эти «удары», как правило, должны быть сохранены хотя бы в виде небольших бликов, рефлексов, как своеобразные «ответы» на цветовые «удары» предыдущего кадра.

Правда, цветовые акценты могут выполнять и иную задачу, когда, например, в монохромную гамму врывается «удар» насыщенного, сильного цвета, как это было в нашем фильме «Восемнадцатый год»: в сцене кошмарных воспоминаний Кати (посещение ею номера Оноли) красное вино, пролитое на белую скатерть, по нашему замыслу, должно было эмоционально подчеркнуть, акцентировать душевное потрясение Кати. Нам кажется, что в подобных случаях нарушение принципа цветовой преемственности кадров вполне закономерно, поскольку прием контраста отвечает эмоциональной задаче сцены.

Работая над широкоэкранными композициями в фильме «Сестры» и столкнувшись с первых же шагов с недостаточной глубиной резко изображаемого пространства, мы начали поиски выразительности кадра, исходя именно из сущности этого ограничения. Ведь в истории художественной культуры ограничение в средствах того или иного вида искусства нередко приводило к открытию новых форм этого искусства. Так, в гравюре подлинный художник, пользуясь, в сущности, очень ограниченными изобразительными средствами, достигает большой выразительности своих произведений. Недостаток глубины резкости в широкоэкранном изображении и связанное с этим частое (особенно на первых порах) пользование фронтальными композициями привели нас к мысли о возможном построении ряда широкоэкранных кадров, близких по своей композиции к фресковой живописи.

Думается, что в ближайшее же время после освоения новой широкоэкранной техники (я имею в виду применение широкоформатной пленки) мы получим возможность более легко решать глубинные мизансцены. И все же в арсенале наших изобразительных средств мы сохраним и фронтальные композиции как бы в форме «ожившей фрески».



Киносценарные опыты А. А. Фадеева

В нашей стране сложился новый тип художника, теснейшим образом связанного с жизнью народа, считающего первым своим долгом служить величайшему делу современности, делу коммунизма.

Типичным и очень ярким представителем советской художественной интеллигенции был А. А. Фадеев. Общеизвестна крупная роль, которую он сыграл в развитии советской литературы. Были близки писателю и творческие проблемы советской кинематографии. О связях А. А. Фадеева с советским киноискусством мы и хотим рассказать здесь, продолжив публикацию архивных материалов писателя*.

В памяти старшего поколения работников советской кинематографии хорошо сохранилось одно из первых выступлений писателя по вопросам кино — его речь на заседании Ассоциации революционной кинематографии в 1930 году. Это выступление было направлено против формализма и натурализма в киноискусстве, против «фотографирования» действительности, против легковесного и бездумного описательства «внешних» проявлений жизни, без глубокого проникновения в их сущность. А. Фадеев говорил, что «если в настоящее время художник, в какой бы области он ни работал, вздумал бы прямо, фотографически отображать то, что в жизни происходит, тогда он стал бы на позицию первобытного человека, так как все общественные отношения теперь в корне изменились. Нужно проникнуть вглубь, пронзить внешнюю кору явлений, дойти до их действительной сущности, постичь законы их движения и взаимной связи...».

* Первую публикацию см. «Искусство кино», 1956, № 12.

Взволнованно говорил он тогда о важнейшей проблеме художественного творчества — об отношении художника к окружающей действительности.

Возражая А. И. Пиотровскому*, А. Фадеев говорил, что

> «дело не в тех или иных формальных приемах, которые могут быть общими на поверхностный взгляд и у «Таньки-трактирщицы»**, и у Художественного театра, и у Фадеева, и у Леонова, а *дело в методах подхода к действительности* (курсив мой. — *С. П.*), которые в «Таньке-трактирщице» и в «Разгроме» Фадеева глубоко принципиальны и в корне различны... Авторы «Таньки-трактирщицы» видят только пену, щепки, мусор, плывущие по поверхности потока. Фадеев в меру своих слабых сил старается вскрыть самый поток и его основные движущие силы. В какой мере это ему удается, — это другой вопрос...
>
> Если бы Фадеев шел по пути «Таньки-трактирщицы», он дал бы в «Разгроме» командира отряда волосатым, стихийным мужиком, каких давали немало и до него и каких немало было на поверхности партизанского движения на самом деле. Однако Фадеев выбрал нехарактерного, на первый взгляд, для партизанского движения хилого еврея Левинсона и старался через него показать,

* А. И. Пиотровский, Диалектическая форма в кино и фронт кинореакции. «Жизнь искусства», 1929, № 41.

** «Танька-трактирщица» — кинофильм, поставленный в 1928 году режиссером Б. Светозаровым по сценарию К. Минаева и Б. Светозарова.

что сущность партизанского движения не в том, что отрядами руководят волосатые, стихийные мужики, а в том, что партизанское движение—часть всей нашей пролетарской революции, руководимой большевиками-революционерами, такими, как Левинсон. Иначе говоря, Фадеев через посредство частного старался вскрыть основное и общее—большевистское руководство в революции, совершающейся в крестьянской стране.

Будучи сам участником партизанского движения и оглядываясь сейчас назад, я думаю, что с точки зрения большой исторической перспективы Фадеев дал наименее натуралистическую, то есть наиболее правильную, то есть наиболее соответствующую объективной действительности картину партизанского движения. Это, разумеется, не значит, что я считаю «Разгром» совершенным. Но ведь мы спорим сейчас не о «художественности», а о «принципах».

«Танька-трактирщица», помимо того, что это серый натурализм, это еще интеллигентское сюсюкание вокруг рабочего. Надо очень мало знать и очень мало уважать рабочий класс, чтобы утверждать, что его в состоянии удовлетворить этот пошлый лубок».

Важная мысль была высказана Фадеевым в его полемике с А. И. Пиотровским о фильме Ф. Эрмлера «Обломок империи»:

«Тов. Пиотровский восхищен тем, что Эрмлером якобы передана хорошо, через контраст (до революции и после), сущность исторической перемены, исторического движения. В этом-де и состоит диалектика.

К сожалению, показать д о и п о с л е еще не значит передать движение, ибо Эрмлер не показывает, к а к, к а к и м п у т е м д о превратилось в п о с л е. Мы видим исходную позицию и конечную, но не видим становления и прехождения. Это во-первых. Во-вторых, сущность диалектики не только в том, что она видит и передает движение, а в том, что она всякое, даже простое механическое движение рассматривает как противоречие.

Движущийся паровоз в каждый данный момент находится в данном месте и уже не находится в нем. Развивающееся живое существо в каждый данный момент представляется тем же, и все-таки чем-то иным. Ошибка Эрмлера состоит в том, что, изображая советскую действительность, он забыл, что в ней идет борьба старого с новым, что если, в общем, новое успешно побеждает старое, то старое все же еще очень цепко держит новое, а главное, что старое и новое, положительное и отрицательное,—не есть метафизически противопоставленные друг другу самостоятельные категории, а есть единство противоположностей, есть беспрестанно полагающее себя и беспрестанно разрешающее себя противоречие. Только такое понимание советской действительности может уберечь художника от схематизма и от сусальности, с одной стороны, и от клеветы на советскую действительность—с другой. У Эрмлера против воли получилось сусально. Это еще полбеды. А разве мало у нас людей, попросту к л е в е щ у щ и х на советскую действительность?»

Всячески поддерживая проведение широких творческих дискуссий о путях развития советского искусства, А. Фадеев обращал при этом особое внимание на необходимость уметь всегда четко различать, «что человек г о в о р и т и что д е л а е т», уметь за «левой» фразой вскрывать ее зачастую реакционное с у щ е с т в о. Он говорил:

«Нужно найти то сочетание внутренней революционной честности со знанием действительности и любовью к делу пролетариата, то есть найти ту дорогу, которая не была бы боковой тропинкой, а была бы подлинной дорогой революционной пролетарской кинематографии, чтобы иметь силы показать нашу революцию. Мало показать бодрую и жизнерадостную, вертящуюся на трапеции девчонку и назвать ее комсомолкой. Американская буржуазная спортсменка тоже может быть такой же. Не в этом же комсомольство состоит! Нужно вскрыть внутреннюю сущность человека, его революционную практику и противоречия его бытия. Паровоз и стоит на данном месте и уже не стоит. Новый человек стоит по колено в грязи старого мира, но уже начинает вылезать; он строит новое общество и сам уже во многом новый».

А. Фадеев неоднократно выступал в 1930—1956 годах по творческим вопросам советского кино. Нам памятна его речь на собрании актива работников советской кинематографии в 1939 году «Писатель и кино», статьи «Броненосец «Потемкин» и «О творчестве кинематографии и творчестве литературном», его письмо М. Шолохову «О совместной работе писателей и режиссеров кино».

Во многих речах и статьях А. Фадеева, утверждавших метод социалистического реализма в литературе

и искусстве, мы встречаем обстоятельные ссылки на положительный творческий опыт советского киноискусства, восторженные слова писателя об успехах своих товарищей из «смежного» искусства, а также его критические замечания по поводу отдельных фильмов.

А. Фадеев превосходно понимал большую революционную роль фильма «Броненосец «Потемкин», как и вообще творчества С. М. Эйзенштейна. Нам известны отзывы писателя о фильмах «Мать», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», о кинотрилогии о Максиме как «громадной работе исключительного мастерства», о «Великом гражданине»—«совершенно изумительном фильме», о фильме «Щорс», который Фадеев высоко ценил «как одно из исключительных явлений в кино» и который, по его мнению, «был в отдельных местах гениальным».

Но он не только оценивал отдельные фильмы как выдающиеся явления советского кино. Он много размышлял при этом об общих путях развития советского искусства.

В одном из писем к С. М. Эйзенштейну (14 января 1935 года), посланном из Владивостока, Фадеев писал: «Видел «Чапаева». Картина мне очень понравилась. По прессе, правда, выходит, что она точно с неба свалилась, но это неверно. В ней многое от вас (эпизод с «психической атакой» целиком ваш) и многое от Пудовкина (рисунок самого Чапаева—пудовкинский). Но никакого эклектизма я не почувствовал,—следовательно, это закономерное движение вперед. Чувствуется—и не только по кино,—что пришла пора кое-что синтезировать. Это чувствуется даже по линии взаимоотношений различных видов искусств между собой. В конце концов при всех срывах, бюрократических извращениях и т. д.—попытки кинорежиссеров и писателей работать вместе были не случайны. Сейчас, слышно, притираются друг к другу архитекторы, скульпторы и живописцы. Следовательно, ч у в с т в у е т с я потребность синтезировать: не только обобщать накопленное во времени, по каждому из искусств, но и находить новые формы сосуществования. С этой стороны интересно, что делается в театрах? Театр по самому существу своему—искусство синтетическое, особенно у нас, в чем большая заслуга Мейерхольда, а отчасти Таирова и вахтанговцев».

Глубокий интерес А. Фадеева к киноискусству объясняется прежде всего тем, что он видел в этой молодой отрасли художественной культуры могучее средство воздействия на умы и сердца современников. И, пробуя как художник свои силы в кинодраматургии, он видел перед собой все ту же высокую цель.

В 1938—1940 годах вместе с писателем Л. Никулиным А. Фадеев создает сценарий «Перекоп», главным героем которого является М. В. Фрунзе. В архиве писателя хранится неоконченный сценарий «Сергей Лазо», план сценария об одном из популярных руководителей партизанского движения мексиканских крестьян начала XX века Вилья (1877—1923).

Ниже публикуется один из вариантов неоконченного киносценария А. Фадеева «Комсомольск на Тихом океане».

История возникновения темы этого сценария вкратце такова.

Как известно, у писателя были давние связи с Дальним Востоком. В тех краях А. Фадеев провел свое детство и юность. Там он учился, 17-летним юношей вступил в Коммунистическую партию, прошел суровую школу подпольной работы. На Дальнем Востоке в 1919 году он вступил в партизаны и сражался за Родину; здесь впервые был тяжело ранен в бою с интервентами. На всю жизнь сохранил писатель большую любовь к своему родному, как он говорил, чудесному краю. Дальнему Востоку посвящены его всемирно известные романы «Разгром», «Последний из удэге», а также повесть «Разлив», рассказы «Землетрясение», «О бедности и богатстве», «Рождение Амгуньского полка», его очерки, многие статьи и речи.

Фадеев прожил на Дальнем Востоке с 1908 по 1921 год. В феврале 1921 года Дальневосточная партийная организация избирает его делегатом на X съезд РКП(б), и Фадеев уезжает в Москву.

С тех пор А. Фадеев не был в родном краю больше десяти лет. За это время он сражался с врагами нашей родины под Кронштадтом, был вторично ранен, учился, прошел хорошую школу партийной работы, стал известным писателем—автором романа «Разгром», опубликовал две первые части романа «Последний из удэге». Его имя уже стояло в первом ряду руководителей-организаторов советской литературы...

Но его по-прежнему с неудержимой силой влекло к родным местам—на его родину, к милым и близким ему людям, к друзьям боевой юности, к дорогим землякам-дальневосточникам, героям его романов.

В августе 1933 года А. Фадеев вместе со съемочной группой своего друга А. Довженко выехал на Дальний Восток.

12 сентября 1933 года в газете «Тихоокеанская звезда» было опубликовано письмо А. Фадеева о целях его приезда на Дальний Восток. Из этого письма было понятно, что помимо работы над романом «Последний из удэге» и помощи в создании дальневосточной писательской организации

Фадеев предполагал вместе с А. Довженко написать киносценарий для фильма о Дальнем Востоке.

«Этот фильм по своему назначению должен быть таким, —писал А. Фадеев, —чтобы людям из других концов Советского Союза захотелось, не боясь трудностей, ехать в этот богатый, интереснейший, с большим будущим край. Из фильма должно отчетливо вытекать: социализм на Дальнем Востоке мы не только строим, но и будем защищать и можем его защищать—силы у нас для этого хватит».

Вместе с группой А. Довженко Фадеев отправляется в большое путешествие по Дальнему Востоку. Он побывал в ряде крупнейших строек края, в прекрасном юном городе Комсомольске, Биробиджане, на Сучанском руднике, в растущих колхозах, МТС, лесопромхозах, рыбных промыслах. «Мне пришлось проделать путь по старым партизанским тропам. Я прошел 600 километров и увидел, как тайга изменилась».

Общее впечатление о Дальнем Востоке Фадеев выразил тогда в следующих словах: «Кровь героических сынов трудящихся Дальнего Востока была пролита недаром. Край расцвел, стал жемчужиной нашей социалистической Родины, форпостом коммунизма на Тихом океане».

А. Фадеев пробыл на Дальнем Востоке около четырех месяцев.

Вместе с А. Довженко А. Фадеев начинает в это время писать сценарий «Аэроград», впоследствии получивший другое название— «Комсомольск на Тихом океане».

Работая над сценарием, А. Фадеев, несомненно, думал о самом юном дальневосточном городе— Комсомольске-на-Амуре, основанном героической советской молодежью в 1932 году. Писатель был на «закладке» этого города и любовно следил за его ростом.

Выступая на собрании комсомольцев—основателей Комсомольска 29 декабря 1933 года, А. Фадеев назвал их город «городом с большим будущим». Впоследствии он писал о Комсомольске:

«Комсомольск, основанный в суровых дебрях тайги, был городом почти одних мужчин...

В 1937 году хлынули на Дальний Восток строительницы новой жизни и человеческого счастья—по призыву комсомолки Валентины Хетагуровой. В ЦК комсомола посыпались тысячи заявлений. Лучшие девушки страны, работницы, колхозницы, учительницы, техники, стахановки заводов и полей устремились на Дальний Восток... «Старожилы» города со знаменами и пением встречали на берегу Амура своих подруг.

Так положено было начало новым семьям и новым маленьким гражданам, рожденным в городе юности—Комсомольске»...

«Этот город, —с особой гордостью писал А. Фадеев, —никогда не знал эксплуатации человека человеком, подневольного труда в ужасных условиях капиталистических предприятий. В светлых корпусах социалистических заводов, в конструкторских бюро работает на благо себе, на благо всех трудящихся умная, ищущая, преодолевающая все препятствия, талантливая советская молодежь. Новые люди нового города, люди нового мира заполнили школы, клуб, театр, кино— построенные их руками.

Мир еще не видел истории, подобной истории этого города. О нем лучшие поэты нового мира сложат лучшие свои песни».

А. Фадеев мечтал написать о Комсомольске-на-Амуре большой роман. Возможно, что в этой связи и начатый им сценарий «Комсомольск на Тихом океане» следует рассматривать как своеобразный «подступ» к будущему роману, хотя совершенно ясно, что в набросках сценария речь идет не о реальном Комсомольске-на-Амуре, а об условном, вымышленном городе, созданном художественной фантазией писателя.

Судя по публикуемой рукописи неоконченного киносценария, писатель хотел рассказать в нем о крепнущей мощи Советской страны, о ее форпостах на берегах Тихого океана, о борьбе ее против агрессии.

Сценарий остался неоконченным.

Как известно, для постановки фильма был принят сценарий А. Довженко «Аэроград».

А. Фадеев уже не смог вернуться к этой теме. Началась большая творческая работа над третьей и четвертой частями романа «Последний из удэге», потом—годы напряженной работы в Союзе писателей, годы Отечественной войны, роман «Молодая гвардия», начало работы над романом «Черная металлургия»...

Однако Фадеева никогда не покидала мысль о том, что он должен вернуться к темам, связанным с Дальним Востоком.

Смерть писателя (13 мая 1956 года) оборвала все его планы и замыслы.

Сценарий «Комсомольск на Тихом океане», как и всякое неоконченное произведение (вернее, один из его вариантов), естественно, не предназначался автором для публикации. Но так как этот сценарий

до известной степени характеризует определенный период жизни и творчества покойного писателя, его стремление активно вторгаться в жизнь современников, мы и сочли возможным ознакомить с ним читателей журнала «Искусство кино».

Одновременно мы публикуем речь А. Фадеева на общегородском собрании комсомольцев города Комсомольска-на-Амуре 29 декабря 1933 года, его письмо в ЦК ВЛКСМ об оказании помощи Комсомольску-на-Амуре, телеграмму редактору газеты Комсомольска-на-Амуре товарищу Беспомощнову, посланную писателем в день 20-летия существования Комсомольска-на-Амуре. Каждый из этих документов по-своему характеризует крепкую связь художника с действительностью.

С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ

А. Фадеев

Комсомольск на Тихом океане

Большая комната с широким, почти во всю стену окном освещена ранним утренним солнцем. Комната политического работника, ученого или инженера. По двум стенам сплошные полки с книгами. Очень много иностранной литературы: английские, французские, немецкие названия.

Большой письменный стол завален книгами по авиации, чертежами, свернутыми в трубки кальками. Раскрытая рукопись, очередная страница недописана. Недопитый стакан чая. Телефон. Крупно: портрет моряка в форме старшего командира флота. Календарь раскрыт на 8 и ю л я. В календаре записано:

9 — лекция в авиашколе.

$11^1/_2$ — прием франц. воен. атташе на заводе (соответственно одеться!).

$17^1/_2$ — осмотр новых самолетов.

20 — летчик Кутузов принесет в подарок ангорскую кошку.

Гм-гм!

В комнату вбегает девушка в белом переднике. В одной руке у нее полураскрытая газета, в другой — письмо. Она подбегает к двери в соседнюю комнату, прислушивается и без стука открывает дверь.

Женская спальня. Ширма, закрывающая кровать, полусдвинута. Видно лицо и плечо белокурой женщины лет 32-х, спящей крепким здоровым сном.

Девушка, склонившись к лицу спящей:

— Татьяна Владимировна!.. Татьяна Владимировна!..

Женщина открывает глаза, смотрит, не понимая; потягивается, заложив руки, улыбается.

Девушка:

— Простите, но две таких новости сразу: вот... — протягивает письмо,— и вот...— протягивает газету.

Женщина, взяв одной рукой письмо, другой — газету, с улыбкой смотрит то на письмо, то на газету. Вдруг лицо ее меняется. Она садится в кровати, бросает письмо на столик у изголовья и с лихорадочной быстротой разворачивает газету.

Крупно—столбцы передовой:

«Да здравствует город Комсомольск — форпост социализма на Тихом океане!



А. ФАДЕЕВ (в центре), С. ГЕРАСИМОВ (слева) и Д. ШОСТАКОВИЧ. СНИМОК СДЕЛАН НА СЕССИИ ВСЕМИРНОГО СОВЕТА МИРА (Прага, 1951)

Сегодня мы публикуем декрет правительства о закладке нового города — Комсомольска на Тихом океане. Крупнейшие завод, аэропорт и аэрогидродинамический институт создаются на пустынном месте, где ныне ютится лишь заброшенный русско-корейский поселок Вангоу.

Автором проекта города является молодой советский инженер—коммунистка Татьяна Владимировна Кузнецова, назначенная начальником строительства. Заместителем т. Кузнецовой назначен американский инженер Нэйсмит»...

Женщина зарывает лицо в газету, закутывает газетой голову, сидит так некоторое время, держа руки на затылке. Девушка хохочет.

Женщина вынимает лицо из газеты, говорит:

— Воображаю, какой шум подымут господа буржуа во всех тихоокеанских странах!

Девушка оправляет на женщине бухарский халат. Женщина со счастливым лицом распечатывает письмо, читает. По мере чтения лицо ее темнеет. Она опускает письмо, смотрит на девушку, говорит:

— Лиза! Выходите замуж только тогда, когда ваш возлюбленный и вы станете вполне оседлыми людьми.

Женщина в кабинете держит телефонную трубку, в руке у нее распечатанное письмо.

— Мистер Нэйсмит?— говорит она в трубку.— Простите, что так рано. Наш проект утвержден. Не позже чем через десять дней мы вылетаем на место строительства... Есть? Всего хорошего.

Кладет трубку, автоматически набирает номер, говорит в трубку:

— Товарищ Кутузов? Вы и ваш бортмеханик уроженцы поселка Вангоу на Тихом океане, не правда ли?.. Не были пять лет? Через десять дней вы повезете нас на родину... Что?.. Как с ангорской кошкой?— смеется.— Кошки не могут питаться книгами. Она околеет на моей квартире.

Кладет трубку, смотрит на письмо. Лицо женщины делается грустным. Она садится за стол.

Крупно портрет мужчины в форме командира флота.

Женщина пишет:

«Теперь мы оба будем на дальневосточной границе, хотя и разделенные тысячеверстным пространством. Мой милый! 20 июля я пролечу над тобой. Я волнуюсь при мысли, что несколько мгновений мы будем так близко»...

Улица южного города в слепящем солнце. Длинная шумная очередь у здания, люди, отирают пот, давка у дверей. На здании плакат:

«Да здравствует Комсомольск на Тихом океане»

Вывеска над дверьми:

Бакинский пункт по приему добровольцев на строительство Комсомольска.

Набережная северного города. Нагружают пароход. Лебедки подымают громадные ящики, на которых написано: «Комсомольск». На набережной длинная очередь у бревенчатой конторы. Вывеска над дверьми:

Архангельский пункт по приему добровольцев на строительство Комсомольска.

Улица города ночью. Освещенные окна здания. Огромная толпа перед зданием. Вывеска по-русски и украински:

Харьковский пункт по приему добровольцев на строительство Комсомольска (работает круглые сутки).

Перрон вокзала. Толпа на перроне. Крупно — название станции: «Новосибирск».

Подходит состав. На вагонах надписи: **Москва — Владивосток. Грузы для Комсомольска. Вне всякой очереди.**

Огромная перспектива Московского аэродрома. Утро. Уходящая вдаль шеренга — человек двести — летчиков в кожаном. Группа военных атташе. Группа начсостава советской авиации. Самолет, готовый к отлету.

Отдельно самолет. Летчик ждет, посматривает на часы. В раскрытых дверях кабины кожаный зад бортмеханика. Он вытаскивает из кабинки цветочную корзинку, обвязанную тряпкой. Высовывается голова кошки.

Бортмеханик. Товарищ Кутузов! (*Кутузов не слышит.*) Вася! (*Кутузов оборачивается.*)

Бортмеханик. Это что за зверь?

Кутузов (*спокойно*). Кошка. Ангорская... (*Отворачивается.*)

Бортмеханик (*просительно*). Вася! Выбрось ты ее к чертовой матери! Прилетим в Вангоу, попросим батьку моего, Тараса Бажана, он тебе тигру живую поймает.

Кутузов (*не обращая внимания*). Едут!

Бажан торопливо сует корзинку обратно, соскакивает. Оба вытягиваются во фронт возле самолета.

По аэродрому едет машина, останавливается. Группа начсостава торопливо идет к машине. Из машины вылезает Кузнецова в кожаном пальто и шлеме, Нэйсмит в гражданском, курьер с двумя чемоданами.

Группа военных атташе смотрит на приехавших. Шеренга летчиков держит равнение.

Кузнецова, Нэйсмит здороваются с начсоставом, смеются.

Кузнецова, Нэйсмит, начсостав идут вдоль шеренги летчиков.

Кузнецова останавливается:— Здравствуйте, товарищи!

Шеренга:— Здрасте!!!

Кузнецова оглядывает шеренгу, взволнованно говорит:

— Друзья! Я тронута вашим вниманием. Мы расстаемся на неделю. Вам, окончившим школу имени китайской компартии, присвоено звание первых граждан Комсомольска на Тихом океане. К моменту закладки города вы все будете там на своих машинах...

Шеренга:— Ура-а!

Кузнецова, Нэйсмит, начсостав подходят к группе военных атташе. Взаимно отдают честь, здороваются.

Кутузов и Бажан возле самолета, окруженные летчиками.

Группа — старший летчик, молоденький летчик, Кутузов, Бажан — на фоне мужественных, веселых, смеющихся лиц. Старший подымает руку, все смолкают.

Старший (*торжественно*). Вася! И ты, Бажан!.. Не вам говорить, что такое для нас Татьяна Владимировна. Мы здесь все ее берегли. Теперь надежда на вас.

Кутузов (*со сдержанной силой*). Пока я жив... (*Прижимает к груди руку.*)

Молоденький летчик. Нет, на самом деле, ведь она у нас одна!..

Он поворачивает голову, восторженно смотрит.

Все поворачивают головы.

Кузнецова разговаривает с японским атташе. Приторно улыбающееся лицо дипломата. Спокойное, словно из мрамора, лицо Кузнецовой.

Восторженные, влюбленные, мужественные лица летчиков, смотрящие в сторону Кузнецовой.

Летчики обнимают Кутузова и Бажана, целуют, жмут руки.

Кузнецова и Нэйсмит с группой начсостава подходят к машине, летчики расступаются.

Старший летчик трясет Кузнецовой руку, взволнованно говорит:— От лица всех ребят... успеха, счастья...

Кузнецова девичьим движением обнимает его за шею, целует:

— В вашем лице всех ребят,— говорит она.

Летчики кричат «ура».

Невозмутимое лицо Нэйсмита.

Кузнецова, за ней поддерживающий ее Нэйсмит лезут в кабинку, Кутузов и Бажан — на свои места.

Летчики запевают песню (Должна быть написана специальная песня летчиков для картины.—*А. Ф.*)

Военные атташе отдают честь.

Мощно крутится пропеллер. Сливаются рокот мотора и песня летчиков.

Машина мчится по земле. Летчиков не видно, гремит только их песня.

Машина отделяется от земли и постепенно исчезает из поля зрения.

Планы тайги с самолета. Утро перед восходом солнца. Туман в долинах. Встает заря. Самолет движется на утреннюю зарю.

Тайга с самолета солнечным днем. Жилы хребтов. Плывут облачка. Мощная река. Тень самолета движется по реке.

Тайга с самолета в сумерках.

Ночная тайга, снятая уже не с самолета.

Хребты. Всходит луна. Чуть доносится симфония, исполняемая духовым оркестром. Нависают скалы. Берег океана. На фоне тайги — жерла гигантских орудий. Стоят часовые в матросках. Высятся радиомачты. Прожектор шарит по морю и по небу. Мощно звучит симфония. Внезапно — громадный флотский оркестр в тайге. Факелы в оркестре. Трубы. Лица оркестрантов.

Горят костры. Белеют палатки. Люди — сотни, может быть, тысячи людей — в одеждах матросов и краснофлотцев сидят вокруг костров, слушают.

Столб прожектора шарит по небу. Ночное небо. Тайга. Оркестр играет симфонию.

Человек в форме старшего командира флота возникает на возвышении. При свете факелов видно его лицо (лицо человека на портрете у Кузнецовой). Он потрясает руками, кричит:

— Тише! Тише!

Оркестр смолкает. Слышен приближающийся рокот мотора. Командир смотрит в ночное небо. Оркестранты смотрят в небо. Матросы и краснофлотцы встали вокруг костров, смотрят в небо. Прожектор шарит по небу.

Всепокрывающий рокот мотора. Прожектор вырывает из темноты летящую серебряную птицу.

Лицо командира, смотрящего на птицу. Командир снимает фуражку. Оркестранты снимают фуражки. Матросы и краснофлотцы у костров снимают фуражки. Все смотрят в небо.

Серебряная птица летит в столбе прожектора, в рокоте мотора.

Столб прожектора падает. Люди все еще смотрят вверх. Ночное небо. Удаляющийся рокот мотора.

Надпись: В САН-ФРАНЦИСКО.

Людная улица большого американского города.

Из подъезда вылетают, как воробьи, мальчишки и девчонки с пачками газет. Кричат:

— Мировой город на Тихом океане!

— Япония посылает эскадру к берегам Советской России!

Пешеходы расхватывают газеты.

Крупно: газета в руках с портретами Кузнецовой и Нэйсмита.

Девчонка кричит в лицо покупательнице:

— Женщина во главе величайшего строительства в мире!—Крупно: газета в руках покупательницы:

«На вопрос нашего корреспондента, какие великие люди прошлого ей больше всего нравятся, инженер Кузнецова ответила, что ей нравятся все, кто боролся за счастье человечества...».

Удивленно-глупое лицо покупательницы.

Мальчишка кричит в лицо пешеходу:— Япония посылает эскадру к берегам Советской России.

Пешеходы расхватывают газеты... Мальчишки растекаются по улице.

Надпись: В ХАКОДАТЕ

Японская школа народного типа. Спины сидящих мальчиков. За окном под звуки японского марша проходят солдаты. У большой карты учитель с указкой.

Карта «Великой Японии»— в один цвет закрашены Японские острова, Северный Китай, Маньчжурия, Монголия и Советский Дальний Восток до Байкала.

Учитель, обводя указкой границы Дальнего Востока, говорит:

— Этот богатый край должен принадлежать Японии. Наш ученый обследовал черепа людей, живших в этом крае 2 тысячи лет назад. Строение черепа показало, что эти люди — предки японцев.

Два бедно одетых мальчика сидят за партой, жуют серу, украдкой шепчутся.

Первый мальчик. Ты слушаешь его?

Второй мальчик. Нет, скука.

Первый мальчик. Отец говорит, что в наше время каждый должен уметь летать на аэроплане, а у нас в Японии учат летать только богатых, а бедных не учат летать. Отец говорит, русские строят город недалеко от нас.

Второй мальчик вынимает изо рта серу, говорит:

— Ты знаешь, мы могли бы убежать туда на шлюпке...

За окном под звуки марша проходят солдаты.

Учитель у карты:

— Каждый японец должен готовить себя к битвам за обладание этим краем.

Второй мальчик щелчком пускает серу в учителя. Испуганное с раскрытым ртом лицо учителя. Сера прилипла ко лбу.

Обставленная в японском стиле гостиная в загородной вилле очень богатого человека. Доносятся звуки японских мелодий. Два японских офицера сидят на краешках кресел.

Открывается дверь. Появляется третий офицер:

— Полковник Мацуока! Поручик Нагаи! Генерал ждет вас.

Мацуока и Нагаи проходят в дверь, офицер пропускает их.

Мацуока и Нагаи в нерешительности перед стеклянной дверью. Подходит офицер, распахивает дверь, пропускает их.

Терраса, залитая солнцем. Голубые просторы океана. Маленький старичок с лицом, разграфленным морщинами на ромбики и кубики, в шелковом кимоно и японских туфлях сидит на корточках, дразнит павлина. Павлин распускает хвост.

Офицеры почтительно вытягиваются.

Старичок встает, лицо его окаменевает. Он говорит:

— Полковник Мацуока! Вы хорошо знаете эту местность?

Мацуока. Да, генерал, я был в поселке Вангоу в девятнадцатом году с военным десантом.

Генерал. На что вы рассчитываете?

Мацуока. За двести километров от Вангоу, в глухом лесу, существует деревня, неизвестная большевикам. Ее основали бежавшие от насилий богатые крестьяне, люди старой веры, фанатики. Они ждут только нашего сигнала, чтобы поднять восстание...

Генерал. Хорошо... Сегодня ночью самолет переправит вас через границу. Сегодня ночью эскадра его величества отправляется на маневры. Обещайте повстанцам, что эскадра его величества поддержит их...

Генерал закрывает глаза. Офицеры пятятся задом, почтительно приседая. Крупно: распущенный хвост павлина.

Японский аэродром ночью. Самолет с крутящимся пропеллером. Мацуока и Нагаи садятся в самолет. Ночной океан с самолета. Эскадра военных судов в кильватерной колонне.

Эскадра, снятая уже не с самолета.

Освещенный багровым светом, проплывает японский флаг.

Надпись: СТАРОЖИЛЫ ГОРОДА КОМСОМОЛЬСКА.

В детской кроватке, обнявшись, спят русский и корейский мальчики двух или трех лет. Другая кроватка. Спят две девочки.

Детские ясли. Стоят кроватки. Гирлянды бумажных флажков под потолком.

Русская девушка сидит, шьет, напевает.

Изба сторожа.

Вывеска: **Детские ясли рыболовецкого и охотницко-промыслового колхоза Вангоу.**

Притаежный рыбацкий поселок в живописной бухте. Раннее утро. Тайга. Океан. Рыбацкие шхуны уходят в океан.

Большой неогороженный двор перед корейскими фанзами. На дворе до десятка коров. Возле каждой коровы по две женщины — русская и кореянка. Русские учат кореянок доить.

Надпись: ПАРОХОД ИЗ ЮЖНЫХ РАЙОНОВ ЗАВЕЗ КОРОВ ДЛЯ СЕМЕЙ КОЛХОЗНИКОВ. ВПЕРВЫЕ В ЖИЗНИ ПОЛУЧИЛИ КОРОВ КОРЕЙСКИЕ СЕМЬИ.

Возле коровы величественная с орлиным взглядом старуха Кутузова и молодая девушка — кореянка. Девушка неумело дергает за соски, молоко не течет.

Старуха. Не так, Оксун, не так, девушка... Смотри!..

Меняются местами. Заскорузлые руки старухи. Старуха уверенно и нежно доит. Слышен звук падающих в ведро струй молока.

Старуха. Видишь?

Снова меняются местами. Девушка неумело доит.

Старуха. Неужели у твоего отца никогда не было коровы?

Оксун. Никогда... Мы были так бедны. Ведь мой отец недавно перешел границу...

Перед одинокой фанзой пожилой кореец чинит сеть.

Подходят Мацуока в корейской национальной одежде и Нагаи, одетый по-русски. Кореец всматривается. Вдруг в ужасе отскакивает, прижимается к стене фанзы, шарит руками.

— Господин полковник?!

Мацуока прижимает кончики пальцев к губам, оглядывается.

Кореец. Зачем вы здесь?

Мацуока. К тебе погостить. Брату моему,— указывает на Нагаи,— нужен проводник в верховья реки.

Кореец в ужасе машет руками:— Уйдите! Уйдите!— Собирается бежать.

Мацуока хватает его за руку. Жестокое лицо Мацуоки:— Ты дал обязательство, когда переходил границу. Ты получил иены! Здесь твоя расписка — хлопает по груди.

Кореец. Я готов был подписать все, лишь бы уйти от вас. Я был безумным от нищеты!..— Падает на колени.

Мацуока валит его ногой. Кореец, припав к земле, снизу смотрит на Мацуоку.

Внутренность корейской фанзы. За столиком сидят, поджав ноги, Мацуока и Нагаи, едят палочками. На нарах кореец с убитым выражением лица.

В дверях показывается Оксун с ведром молока, оглядывает незнакомцев, подходит к отцу.

Кореец. Дитя! Ты проводишь молодого в верховья реки. Возьми еды на двенадцать солнц.

Оксун. Зачем он идет в такую глушь?

Кореец. Это мои земляки. Они ищут место для поселка.

Оксун оглядывается. Нагаи приторно улыбается ей.

Тайга. Лесина, упавшая через речку. По лесине идут Оксун, за ней — Нагаи с котомками за плечами. Затемнение.

Дневной привал в тайге. Дымный костер. Нагаи и Оксун возле костра едят. Нагаи протягивает руку за котелком, смотрит на Оксун. Оксун подает ему котелок. Нагаи пытается задержать руку девушки. Оксун вырывает руку, котелок опрокидывается. Оксун, отскочив, гневно смотрит на Нагаи. Нагаи ест.

Скалы на фоне тайги. Оксун и Нагаи перебираются через скалы.

Ночной привал в тайге. Горит костер. Оксун и Нагаи спят по разные стороны костра.

Спящее лицо Нагаи. Лицо девушки с открытыми глазами, по-звериному наблюдающими за Нагаи.

Надпись: НА СЕДЬМОЙ ДЕНЬ ПУТИ.

Из чащи показывается Оксун, за ней Нагаи. Оксун останавливается возле дерева, рассматривает старинную засечку. Оксун вдруг отскакивает, делает рукой знак: «Тише». Слушает.

Слышен то приближающийся, то удаляющийся рокот мотора.

Нагаи бросается к дереву, лезет, как обезьяна, Нагаи на верхушке дерева. Вдалеке виден самолет, описывающий круги. Рокот мотора стихает; самолет идет на снижение, скрывается в лесу.

Нагаи и Оксун бегут сквозь чащу.

Крупно: иконостас из очень древних икон.

Внутренний вид пещеры отшельника. Жесткое ложе. Грубый деревянный стол, на нем священные книги и пишущая машинка.

Крупно: пишущая машинка с церковно-славянским шрифтом.

Зияющий в скале темный вход в пещеру.

Отступя — высокая скала на фоне тайги. Вход в пещеру находится на высоте пятишести метров. Приставлена лестница. На камне у подножия скалы стоит седой староверский поп, говорит:

— Земли свои, и скот свой, и пчел отдаю в котел нечестивых. И кто же из верных христиан не ужаснется такого богоотступного законоположения?

Толпа староверов, мужчин и женщин, слушает попа. Впереди — мощный звероватый старик.

П о п. Неужели нам в красных селах при власти жить и отступать от бога? Лучше со зверями в дебрях жить...

Звериная, глухая чаща. Хребты. Свежесрубленные избы в тайге.

Поп говорит:

— Близок час искупления, будет гонец с Востока, встанет солнце из-за моря и затмит красную звезду!

Доносится отдаленный рокот мотора. Мощный старик подымает руку, прислушивается. Все слушают, задирают головы. Рокот мотора возрастает. Самолет описывает над годовой круги и идет на снижение.

Паника. Некоторые бросаются бежать. Некоторые творят двуперстные знамения. Женщины плачут и причитают.

Старик кричит грозно: — Цыть!

Ватага мальчишек бежит мимо изб. Катится толпа во главе с попом и стариком.

Нагаи и Оксун, обливаясь потом, бегут сквозь чащу.

Самолет с крутящимся пропеллером на лугу в цветах. Выскакивают Кутузов, Кузнецова, Бажан, Нэйсмит.

К у т у з о в. Никогда не слыхал, чтобы здесь деревня была.

К у з н е ц о в а. На карте не показана.

Бегут мальчишки, сзади катится толпа.

Полукруг толпы с попом и звероватым стариком в центре.

Кузнецова, за ней остальные идут к толпе.

Толпа пятится, мальчишки бросаются бежать. Не отступают только поп и старик.

К у з н е ц о в а (*старику*). Можно председателя сельсовета?

Молчат.

К у з н е ц о в а. Вы здесь недавно, что ли?

Молчат.

П о п. Кто ты во образе лукавом? Антихрист?

К у з н е ц о в а (*изумленно*). Антихрист? (*Смеется.*) Да, пожалуй, антихрист.

П о п. Сгинь!.. Сгинь!.. Сгинь!..

Творит двуперстные знамения в ее сторону. Нэйсмит выражает крайнее изумление.

Старик сурово останавливает попа. Делает два тяжелых шага к Кузнецовой. Кутузов быстро становится рядом с ней.

С т а р и к. Мы здесь испокон веку живем, ничего не знаем. Не обессудьте.

К у з н е ц о в а. И не слыхали про Советскую власть?

С т а р и к. Никакой власти не знаем, окромя бога.

Кузнецова разводит руками.

Н э й с м и т (*с акцентом*). Это удивительно! Только в такой стране, как ваша!

Испуганный Нагаи и Оксун бегут мимо изб.

Сцена возле самолета: Нэйсмит лезет в кабину, Бажан уже на месте, Кутузов ждет, Кузнецова говорит толпе, надвинувшейся ближе к самолету:

— Мы пришлем сюда людей. Они организуют у вас Советскую власть. Прощайте!

Лезет в кабину. Кутузов — на свое место. Раздается рев мотора. Толпа в панике разбегается.

Нагаи и Оксун бегут по лугу, Нагаи кричит.

Самолет, отделившийся от земли и подымающийся ввысь.

Нагаи, Оксун, старик, поп в кольце толпы.

Нагаи, запыхавшись, вне себя визжит:

— Зачем пустить? Зачем улететь?

Старик присматривается к нему.

Н а г а и. Надо арестовать! Надо убить!

С т а р и к. Ты кто?

Нагаи с окаменевшим лицом подымает руку с двуперстным знаком.

Старик в звериной радости кричит:

— Братья во Христе!.. Час настал! Гонец с Японии!..

Реакция всей толпы.

Оксун отшатывается. В ужасе смотрит на японца. Нагаи замечает ее. Оксун пытается ускользнуть.

— Задержать!— говорит Нагаи.

Оксун мечется в кольце, ее хватают, скручивают руки.

Раздаются тревожные удары в железное било.

К стогу сена подбегает старовер, вынимает из стога бердану, бежит.

Внутри староверской избы. Старовер подымает половицу, вынимает обрез, бежит из избы.

Группы вооруженных староверов бегут мимо изб.

Парень скептического вида изо всех сил колотит в железное било.

Вечер перед заходом солнца. Улица в Вангоу. Открытый навес. На прилавке под навесом шкурки енотов, барсуков, выдр. Агент за прилавком. Оживленная толпа перед навесом — русские, корейцы. Одеты празднично. Корейцы старики в национальных одеждах, молодежь в русских. Расфранченные девушки с узелочками в руках грызут кедровые орешки.

В центре толпы Тарас Бажан — рослый старик с винчестером за плечами — держит на расставленных руках шкуру тигра. Окружающие щупают, поглаживают ее. У старика детские глаза. Старик холит шкуру в руках, говорит:

— Восемьдесят второй... Хорош был!

Доносится шум мотора. Все подымают головы. Самолет описывает круги над Вангоу.

Берег, океан, Вангоу с самолета, описывающего круги.

На выгоне самолет, окруженный веселой, возбужденной толпой. Кузнецова и Нэйсмит возле самолета.

На земле два чемодана и корзинка с выглядывающей из нее кошкой. Ребятишки выражают восторг по поводу того, что кошка прилетела на аэроплане.

Старуха Кутузова троекратно целуется с сыном.

Бортмеханик окружен группой человек в пятнадцать: старик с тигровой шкурой через плечо, маленькая старушка, рослые бородатые мужчины, женщины, парни, девушки-подростки, мальчики, девочки. Бортмеханик по очереди целуется со всеми.

Надпись: СЕМЬЯ КОЛХОЗНИКА ТАРАСА БАЖАНА

Бортмеханик целуется, переходя от одного к другому.

Кузнецова на ступеньке самолета, говорит:

— Из людей, вся жизнь которых проходила в тяжелом нищенском труде, все силы которых душили, уродовали кулак, пристав и поп, вы превратились в зажиточных тружеников — колхозников. Теперь вы становитесь основателями чудесного города, мирового города всех трудящихся и угнетенных...

Толпа, восторженно слушающая Кузнецову. Застывшее лицо Мацуоки в толпе. Убитое лицо отца Оксун рядом с Мацуокой.

Ночь. Спит поселок Вангоу. Доносится народная песня, исполняемая мужским и двумя женскими голосами. Спят русские и корейские дети в кроватках. Плывут берега.

Шаланда качается у пустынного берега. Темные фигуры сгружают продолговатые ящики с оружием.

Звучит народная песня. На крыльце сидят летчик Кутузов, его мать и Кузнецова. Кутузов и Кузнецова склонили головы на плечи старухи. Все трое поют песню.

Плывут бесконечные хребты. Тайга. Бурный ночной океан.

Проходит эскадра. Проплывает на судне освещенный багровым светом японский флаг.

Внутренность радиостанции. Сидит радист, слушает.

Жерла гигантских орудий, освещенные лунным светом, вздымаются на фоне тайги. Стоят матросы на часах. Высятся радиомачты. Прожекторы шарят по морю. Командир — муж Кузнецовой — в группе других командиров смотрит в бинокль. Прожектор шарит по морю.

Ночная тайга. Аэродром в тайге. Уходящая в глубину, насколько хватает глаз, шеренга самолетов с крутящимися пропеллерами. Возле каждого — летчик в кожаном. Лунный свет на шлемах летчиков...

Ночное полярное море, льды. Покрытый снегом берег. Чукотские яранги. Присыпанный снегом флаг на одной из яранг. Антенна над одной из яранг. Самолет на снегу. Летчик в вывернутой мехом кверху шубе сидит у костра, греет руки.

Все время звучит народная песня, исполняемая тремя голосами.

Внезапно — большая горница Бажанов. Стол с остатками пиршества. Ревет гармоника. Грохочут сапоги. Вся семья Бажанов танцует. Танцует старик, танцует маленькая веселая старушка, танцует бортмеханик, танцуют рослые бородатые мужики, танцуют женщины, развевая подолы; танцуют парни, девушки, подростки, дети. Они танцуют не просто весело, они танцуют м о н у м е н т а л ь н о.

На скамье сидит Нэйсмит и смотрит. На лице у него изумление, восторг и зависть.

Вид на бухту из поселка Вангоу. В бухту входят два океанских парохода, дают гудки.

На берегу толпа колхозников со знаменем. Впереди Кузнецова с полевой сумкой в руке и Нэйсмит.

Пароходы в бухте на якоре. От пароходов к берегу идут шаланды, полные рабочих. На шаландах развеваются знамена. Моторка тащит на буксире плашкоут с лошадьми.

Колхозники на берегу машут шапками, платками. Кричат: «Ура».

Застывшее лицо Мацуоки в толпе.

Горница Кутузовых. В горнице человек пять вооруженных корейцев и русских. Старуха Кутузова в ичигах, надевает через плечо кожаную сумку. Возле стоит Кутузов, упрашивает:

— Мама, не ходите... Может, там кулаки беглые живут...

Кутузова. Не должно быть у нас села без Советской власти. Раз меня поставили председательницей, кто в ответе? Ты в ответе? Нет, я в ответе...

С взволнованным лицом входит Кузнецова с полевой сумкой в руке. Видит народ, лицо ее окаменевает, незаметно она делает знак Кутузову. Вместе выходят в другую горницу...

Кузнецова и Кутузов в другой горнице.

Кузнецова. Все время следования наших пароходов их сопровождали японские суда на горизонте. На границе тревожно. Я получила радиограмму: «Опасайтесь провокаций». Вы должны немедленно вылететь во Владивосток.

Кутузов в нерешительности мнется.

Кузнецова вопросительно смотрит на него, говорит тихо: — Вы боитесь за мать?..

Кутузов. Нет, я боюсь за вас. Я дал слово товарищам, что буду беречь вас...

Кузнецова. Беречь меня?

Она некоторое время смотрит на Кутузова, потом тыльной стороной ладони проводит у себя по лбу, точно снимает что-то. Говорит сухо:

— Товарищ Кутузов, вы вылетите через час.

Кутузов вытягивает руки по швам, говорит:

— Есть...

Ночная тайга. Следы свежего поруба. Поваленные деревья. Тянутся ряды палаток. Горят костры, группы рабочих вокруг костров. Мимо палаток едут верхами Кузнецова и Нэйсмит.

Кузнецова и Нэйсмит верхами на бугре возле кустов. Перед ними расстилается ночной океан.

Кусты раздвигаются. В кустах вспыхивает белый дымок, раздается выстрел. Кузнецова покачивается в седле, падает...

Город с большим будущим*

Советская литература и искусство имеют большие успехи, которые уже далеко выходят за пределы нашей страны и становятся достоянием всего международного рабочего класса. Не случайно, что Всесоюзный съезд писателей будет съездом-конгрессом, который обсудит вопросы не только литературы всех национальностей Союза, но и вопросы мировой литературы. На этом съезде будут участвовать и представители радикальной литературы и революционной литературы других стран.

* Речь на общегородском комсомольском собрании в Комсомольске-на-Амуре 29 декабря 1933 года. Речь дана в живой записи с сокращениями.

Но, несмотря на такие огромные успехи, мы, к сожалению, до сих пор не всегда поспеваем за темпами и размахом всего социалистического строительства, а идем по пятам, вслед, и никак не можем догнать.

Товарищи! Сейчас, когда в течение одного года вы должны освоить сотни миллионов капиталовложений, — наше советское искусство должно будет заняться вопросом, каким образом развивать советский патриотизм, привлечь и усилить внимание рабочего класса, колхозников, ИТР, работников искусства к Дальневосточному краю; каким образом создать такие произведения искусства о Даль-

нем Востоке, читая которые любой гражданин Советской страны знал бы, что, если ДВК трогают, это значит трогают его самого; если на Дальний Восток нападают, это значит режут ему руку или ногу, и он пойдет на защиту Дальневосточного края.

Я должен вам сказать, что, хотя и с некоторым опозданием (нужно было раньше это сделать), весной сюда предполагается поездка бригады квалифицированных писателей посмотреть, что делается на Дальнем Востоке, и написать об этом.

Тот фильм, над сценарием которого я работаю совместно с товарищем Довженко, на который государство отпустило большие средства,— этот фильм будет создан в течение ближайшего года.

Известный поворот внимания советского искусства и советской литературы к проблемам Дальневосточного края уже налицо.

Теперь позвольте мне, как человеку, который уже около четырех месяцев практически работает в пределах Дальневосточного края, поставить некоторые вопросы, связанные с культурным строительством в ДВК...

Что сегодня характерно для нашей стройки? Если можно так выразиться, некоторое непостоянство. На стройку многие смотрят, как на проходной двор.

Следовательно, культурная революция у вас должна быть тесно увязана с воспитанием строителей.

Культурная революция на вашей стройке должна переработать сознание строителя таким образом, чтобы он с любовью остался здесь постоянно на этом славном и почетном деле.

У нас многие культурные учреждения возникают стихийно, потому что они заранее не были спланированы, а некоторых крайне необходимых учреждений нет совсем.

Я прошел пешком четыре района: Сучанский, Яковлевский, Ивановский и Шмаковский и, за исключением районных центров, в селах нет книг. Вы можете приехать в село, в котором я вырос,—Чугуевку. Это большое село—колыбель партизанского движения в Приморье. Село хорошее, крепкий колхоз, имеет по пяти килограммов на трудодень, и выполнили досрочно все обязательства перед государством. Но в Чугуевке нельзя было достать книгу. У учителей книг не оказалось, в леспромхозе ни у кого книг не оказалось.

Я прошел всю Улахинскую долину, и везде та же картина.

Не удалось мне проследить, почему на периферии мало книг, то есть вина ли здесь книгоцентра в Москве, или книги где-то застревают по дороге из края Очевидно, и то и другое есть.

Такие вещи, как радио, здесь, в Дальневосточном крае, должны получить особенно широкое развития. Однако в той же Улахинской долине нет ни одного радиоприемника. В селе Кокшаровке, в леспромхозе я нашел шесть радиоприемников, но нет ни одного радиста, который мог бы наладить это дело: радиоприемники лежат без употребления.

Возьмите театр. В театральном отношении Дальний Восток только сейчас начинает подыматься. До войны во Владивостоке было три постоянно действующих русских театра, а сейчас один. Но, правда, хороший. Это большое достижение. Во Владивостоке есть два замечательных ростка, которые нужно всемерно поддерживать. Это, во-первых, китайский театр, не только старый,— там имеется революционный театр— ТРАМ, он еще молодой, но такого театра нет и не может быть в гоминдановском Китае. Имеется там и корейский театр, которому нужно оказать серьезную поддержку.

Должен сказать, что если взять простейшие массовые формы культурно-воспитательной работы, то они также имеют недостаточное развитие на Дальнем Востоке по сравнению с передовыми краями...

Да, у нас большая культурная отсталость. Этот вопрос нужно сдвинуть с места, и мы имеем все возможности сделать это. Главную роль в этом отношении должны сыграть профсоюзы. Профсоюзы до сих пор этого не делают. Необходимо, чтобы борьбу за культуру возглавил комсомол.

В борьбе за культуру надо преодолеть двоякого рода «психологические» моменты. У многих, не только прямых и открытых «чемоданщиков», а и у полезных работников, живет мысль о том, что они здесь временно, а поэтому у них нет воли развивать культурное дело на Дальнем Востоке. Они чувствуют себя временно здесь, думают: «Ладно, пострадаю немного, а там попаду в более культурное место». Другой момент — это когда косность, отсталость берут человека в плен. Приезжает человек в место, где нет бани; у него не возникает мысль о том, что нужно эту баню построить, а возникает мысль о том, что можно жить и не мыться. Действительно, оказывается, что «можно», — он зарастает грязью по самые уши. Этим самым он считает, что «освоил край».

Нужно добиться внедрения настоящей культуры, начиная с самых элементарных вещей и кончая самым высоким ее проявлением.

Надо развить самодеятельность масс—музыкальные и хоровые кружки, танцевальные школы. Нам нужно, чтобы у нас росло веселое, бодрое поколение строителей.

Поднять на должную, подлинно большевистскую высоту вопросы культуры, сделать литературу и искусство делом масс, мощным фактором воспитания и организации строителей на быстрейшее завершение этой важнейшей стройки, какой является ваш город, — задача чрезвычайной важности.

В ЦК ВЛКСМ тт. Косареву и Салтанову

Копия — Ленинградскому Комитету ВЛКСМ
(Написано в январе 1934 года)

Дорогие товарищи!

Вряд ли нужно рассказывать о том, какую героическую работу проводят на Дальнем Востоке комсомольцы города Комсомольска-на-Амуре.

В условиях исключительной оторванности от всех культурных центров товарищи являются подлинными руководителями гигантского индустриального строительства всесоюзного значения. Между тем они лишены почти всех элементарных культурных условий жизни, которыми располагает сейчас любой комсомолец нашего Союза.

У ребят нет радиоприемника; радиоузел города Комсомольска в состоянии принять только Хабаровск. В городе нет библиотеки, нет у ребят никаких физкультурных принадлежностей, нет ни рабфака, ни техникума, ни каких-либо вечерних технических курсов, которые могли бы хоть в десятой степени удовлетворить тягу ребят к повышению своего технического и общеобразовательного уровня.

Все то, что для любой крупной комсомольской организации, близкой к центрам—Москве и Ленинграду, является расходом «на семечки», то для комсомольцев города Комсомольска явилось бы исключительно большим подспорьем.

Исходя из этого, я, по поручению партийной и комсомольской организации города Комсомольска, обращаюсь со следующей просьбой:

1. Установить Ленинградской комсомольской организации—шефство над организацией города Комсомольска (поскольку город Комсомольск является городом судостроительным).

2. Независимо от разрешения этого вопроса, в самом срочном порядке, необходимо выслать в город Комсомольск: а) библиотеку на 5—8 тысяч томов, б) все необходимые принадлежности для оборудования радиоузла, способного принимать крупнейшие станции мира, и необходимое количество радиоприемников различного типа, в) выслать известное количество физкультурных принадлежностей (аппаратов, футбольных мячей, спортивных костюмов и т. д.), г) подобрать группу преподавателей для города Комсомольска, которые могли бы при поддержке Дальневосточной краевой организации создать в городе Комсомольске рабфак или вечерний техникум.

С коммунистическим приветом

А. Фадеев

Товарищу Беспомощнову

11 июня 1952

Мой сердечный привет строителям и гражданам города Комсомольска-на-Амуре в день его славного двадцатилетия. Мне довелось дважды встречать Новый год — год 1934 и год 1935—в замечательном городе, который весь советский народ зовет городом юности.

Я помню героические усилия юных строителей города, когда закладывались еще первые улицы, стены новых корпусов заводов и жилых зданий, когда город был еще весь в лесах стройки и окружен дремучей многовековой тайгой, когда до города можно было добраться зимой вначале по лесной трассе Амура.

Сменилось уже несколько поколений строителей города и есть уже немало граждан, рожденных в нем... Эти поколения строителей и граждан создали на диком берегу Амура новый большой производственный и культурный центр — крепость коммунизма.

Желаю Вам, дорогие друзья старших и младших поколений, новых производственных побед и такого расцвета культуры, который вполне отвечал бы потребностям социалистического города!

Крепко жму Ваши руки, товарищи!

Александр Фадеев

Письма ЗА РУБЕЖ

Советская кинематография за последние годы принимала участие в международных фестивалях, посылала делегации в различные страны мира. Немало зарубежных режиссеров, сценаристов, актеров побывало в Советском Союзе. Завязались творческие знакомства, начался обмен мнениями. Удачным опытом международной дискуссии по вопросам кинематографии явилась трибуна карлововарского фестиваля. На ней высказывали свои мнения советские кинематографисты, их товарищи из стран лагеря социализма, прогрессивные художники капиталистических государств.

Развитие и расширение культурных связей необходимо народам. Много полезного в этом благородном деле может сделать кинематография. Наша редакция хочет начать большой разговор между художниками разных стран о современных проблемах киноискусства.

Предоставляя первое слово режиссеру Григорию Козинцеву, выступающему со статьей «Глубокий экран», редакция надеется, что высказывания мастера советского киноискусства найдут отклик у прогрессивных зарубежных кинематографистов и будут подхвачены в творческой дискуссии.

Г. Козинцев

Глубокий экран

Я только что прочитал один из последних номеров журнала Британского киноинститута «Сайт энд саунд». В передовой статье этого серьезного журнала английские критики за круглым столом обсуждают современное положение кинематографии. Многое в их словах заставило задуматься и меня. Захотелось принять участие в разговоре за еще бо́льшим столом. Я знаю: часто различны пути и несхожи верования художников, но все же сегодня многое объединяет всех тех, для кого дело культуры несовместимо с призывами к холодной войне и разжиганием ненависти между народами.

Нужен общий разговор, обмен мнений.

Прекрасный фильм—не только успех кинематографистов, но и успех кинематографии. Фильм рождается в спорах, решительном отрицании и решительном утверждении. Усилие передается от каждого художника всем, и от каждого зависит продолжить это усилие или ослабить.

Я отчетливо помню день, когда Пудовкин в крохотном просмотровом зале показал мне «Конец Санкт-Петербурга», и вдруг я не узнал экрана. Он стал иным: передо мной были невиданно огромные здания, фигуры людей, как бы отлитые из бронзы; памятники, вещи—все стало значительным на этом новом экране.

И еще не раз мы видели, как преображался экран: возникли комические эпопеи Чарли Чаплина, мы узнали ироническую лиричность Рене Клера, прелесть французского искусства; Лоуренс Оливье показал, что Шекспир писал свои трагедии именно для кинематографии; открывались все новые горизонты. Многие художники убеждали своим талантом, с другими хотелось спорить; споры происходили и на экранах. Кинематография

сближала не только зрителей, но и художников различных наций. В бельгийском городе я с радостью пожал руку Хуану Бардему, мы уже давно познакомились: я с ним на советском экране, он со мной—на французском. В жюри карлововарского фестиваля мы встретились с Чезаре Дзаваттини как знакомые, но только теперь увидели друг друга; вместе с Франсуазой Розей (я уже давно с ней знаком, хотя до этого и не встречался), вместе с чешскими, китайскими, польскими, немецкими, венгерскими друзьями мы голосовали за японского режиссера Мийодзи Иэки.

Немало имен талантливых прогрессивных художников стало известно нашим зрителям за последние годы. Хотя многих из них ни я, ни мои товарищи, советские режиссеры, никогда не видели в лицо, но мы от души желаем им успеха.

И с ними хочется говорить о судьбах киноискусства.

●

Как-то мне захотелось узнать мнение Довженко о просмотренной картине. Я спросил его, видел ли он этот фильм.

— Затрудняюсь тебе сказать,—последовал ответ,— видел ли я именно этот, но подобный же видел несомненно.

Я часто вспоминаю эти слова. В них—определение болезни, которой страдает кинематография многих стран мира.

Обратимся к международным фестивалям последних лет. Нередко восхищались фильмами, но я не помню, чтобы восхищались кинематографией. Фестивали устраиваются в летние месяцы. На улицах курортных городов слишком жарко, а на экранах фестивальных дворцов чересчур холодно.

Это холод механического производства, дурно имитирующего тепло человечности.

В промышленности завершение изобретения и переход к стандарту—этап прогрессивный, за ним следует удешевление товара. В искусстве переход на конвейер—гибель, уничтожение самого смысла существования этого рода деятельности. К сожалению, все больше и больше фильмов как бы сходят с конвейера; они выстраиваются в единообразные шеренги, их можно пронумеровать. Если вы не видели именно этой картины, то подобные же смотрели сотнями. Режиссеры этих фильмов уже не ставят, но лишь собирают давно заготовленные комплекты. Движутся стандартные части: сценарный конфликт, лицо героини, остроты диалога, пейзаж с настроением.

Некогда это относилось преимущественно к ковбойским боевикам или ревю с обнаженными девицами. Спорить об этой продукции не приходилось, это был вопрос коммерции, а не культуры. Однако дело не ограничилось этим. Возникли и возникают новые стандарты.

Критики немало пишут об этом. Но упреки некоторых из них тоже стали типовыми.

Конвейерные упреки адресуются к конвейерному искусству. Это спор, достойный кибернетических машин. Однако то, о чем хочется говорить, куда менее ясно. И куда более печально.

Дело в том, что коммерция поставила теперь на конвейер и человечность. Ее научились подделывать, имитировать так же, как изготовляют искусственный мех или розы из нейлона, пахнущие цветочным запахом. Почти настоящим. Но в искусстве отвратительно «почти настоящее». И особенно оскорбительна «почти настоящая человечность».

Изобретение этой подделки имеет свою историю.

Вторая мировая война заставила кинематографистов многих стран обратиться к жизни; трудно было не думать о ней, когда чернели развалины разбомбленных зданий, когда вытягивались очереди безработных. Схемы, чуждые действительности, были бессильны рассказать о всем том, что пережили люди. Раззолоченные внешним масштабом боевики оказались шумными пустышками, не способными взволновать зрителей. Художники самых разных стран пришли к реализму. Много ценного было создано—об этом я буду писать дальше,—но вскоре началась и фальсификация. Так уже устроены дела на свете, что стоит найти алмазы, как в лавках появляются бриллианты из стекла, почти неотличимые от настоящих. Почти.

И реализм иногда становится «почти реализмом». Его стали имитировать, и тогда из метода отражения действительности он превращался в стилизацию. Теперь фильмы часто стилизуются под реализм так же, как их можно стилизовать под эстампы XVIII столетия или курьезные фотографии «конца века». Искусство подделки в наше время достигло виртуозности. Подделывая живопись, специалисты воспроизводят не только характер мазка, но и поверхность холста. Все внешнее—как у Рембрандта.

Не случайно внимание режиссеров устремилось теперь на внешнюю наблюдательность: посмотрите, как жизненно это лицо актрисы с веками, припухшими от слез; ей сорок лет, оператор подчеркивает светом морщинки— это не «звезда», но обыденная пожилая женщина, посмотрите, как она точно изображает некрасивое выражение страсти...

Так открывают: страсть немолодой дамы непривлекательна.

Подмечают черточки, улавливают подробности.

Имитируют поверхность холста.

Критики, довольные фильмом, нередко радуются: как просто, как естественно!..

Однако А. П. Ленский,—которого Станиславский считал одним из своих учителей,— писал об артисте, утратившем дарование: «В его игре появилась та естественность и удручающая простота, что хуже воровства».

Простота и естественность—свойства истинного искусства, но распознаются они не по внешности. О какой простоте можно говорить, вспоминая «Землю» Довженко, и что естественного в походке Чаплина? Но вряд ли фильмы этих художников, выражавших по-своему окружавшую их действительность, можно упрекнуть в нежизненности или неправдивости.

Беда многих картин, выпущенных за последние годы, не в том, что в них отсутствуют простота или естественность,—теперь эти свойства умеют воспроизвести даже ремесленники; иные качества, и, вероятно, решающие, не увидеть в этих фильмах.

Сложности и глубины жизни—вот чего не хватает многим и многим картинам.

А сложность и глубину не поставишь на конвейер.

●

Мне хотелось бы понять свойства истинного искусства, проследить превращение его— в традицию или в штамп.

В одной из статей Чарли Чаплин, вспоминая о своей матери, писал, как она часами простаивала у окна, наблюдая жизнь тупика вблизи Кенсингтонской дороги. Все, что видела эта женщина, отражалось на ее лице, в ее мимике. Глядя на нее, Чарли узнавал, какие характеры у прохожих, что случилось с ними сегодня.

Чаплин унаследовал и пантомимный дар и способность видеть. Только он смотрел в иное окно. Вместо нищей лондонской улицы, где прогуливались одни и те же обыватели, перед его глазами была жизнь его времени. Его гений отражал то, что он видел: безработицу, кризисы, войну, фашизм. В зеркале его искусства отражалась эпоха.

У Чаплина было множество подражателей. Его искусство пробовали разъять на части, части поставить на конвейер. Ничего не выходило. Были клоуны более смешные, акробаты—еще ловчее, но ничего схожего с великим комиком не получалось.

Талант—не только душевная организация художника, но и степень его восприимчивости жизни. Художник всегда сейсмограф, отмечающий внутренние толчки эпохи.

Имитаторы Чаплина могли изготовить наборы комических положений, но бессильны были передать его ощущение действительности. Без главного—угла зрения—оставались лишь потасовки и трюки.

Максим Горький писал Леониду Андрееву— еще молодому писателю: «У вас есть талант. Теперь вам нужно пострадать, и талант возмужает».

Страдание, закаляющее талант,—сострадание, умение воспринимать боль, испытываемую множеством людей, как собственную.

Этим умением обладал веселый комик Чарли.

Теперь нередко вспоминают силу пластики Эйзенштейна, «киноязык» его фильмов. Конечно, велики его открытия в этой области, но, думая об этом художнике, прежде всего вспоминаешь иное: масштаб замысла. Без понимания цели поисков автора «Потемкина» мало что можно понять в его искусстве. Эйзенштейн искал форм не развлечения, но потрясения. Он стремился выразить огромные народные движения непосредственно во всей их мощи. Как всякий великий художник, он ничего не придумывал. Необходимость образного выражения новых жизненных процессов заключалась в самой действительности.

Фильмы советского режиссера имели мировой успех. Под их влиянием развивалось немало художников. Кроме влияния была и мода. «Русский монтаж» хотели поставить на конвейер. Но киноязык, оторванный от мышления, выродился в манерничающее эпигонство. Даже сцены, снятые самим Эйзенштейном, но лишенные его связующей идеи, потеряли свою силу. Когда материал «Да живет Мексика!» распродали по частям, результаты сделки оказались мало выгодными. Объяснили: покупатели не умеют монтировать,

как Эйзенштейн. Нет, они не умели воспринимать жизнь, как он.

Итальянские кинематографисты открыли новые стороны действительности. Удивительная человечность неореалистических картин объяснялась тем, что все в них было обычным и одновременно необычным. Обычным, как человеческая жизнь, необычным, как сложилась она в послевоенной Италии. В глубине простых происшествий открылись столкновения современных противоречий. Масштаб, сила этих противоречий сделали невозможными привычные драматургические конфликты: поиски счастья трудовыми людьми не зависели от того, был ли хозяин добр или зол. Внутренний драматизм позволил отказаться от сценариев-пьес. Чезаре Дзаваттини открыл искусство неторопливого исследования обыденных историй людей, пытающихся разумно существовать среди неразумных общественных обстоятельств. Человечность ожила в характерности юмора и страстности юга, в условиях безработицы и послевоенного неустройства.

И хотя надежды было всего лишь на два сольди, монета эта была вычеканена из настоящего золота.

Прошло несколько лет. Опыт Витторио Де Сика, Эдуардо Де Филиппо, Ренато Кастеллани, Джузеппе Де Сантиса и многих других прекрасных художников вошел в современную культуру, но коллективное усилие итальянских мастеров вдруг ослабело. Район их жизненных наблюдений ограничился. Мысли стали повторяться, и тогда прекратились открытия, обнажились приемы. Появились не только последователи, но и эпигоны. Они попросту выяснили: нищета—фотогенична, обшарпанная стенка—явление в своем роде эстетическое, развешанное белье—модный съемочный фон. Жизненные случаи вне глубины исследования стали положениями для чувствительных сцен; появилась сентиментальность. Безработный, окруженный заботой добряков, стал походить на героя мелодрамы.

Менее всего я стал бы упрекать больших художников за отдельные неудачи. Я слышал о трудности работы режиссеров, к которым я отношусь с глубочайшим уважением, об ателье, закупленных иностранными фирмами, о притеснениях цензуры. Но, мне кажется, кроме этих причин есть и другие.

Изменилось время. И отражение его нуждается уже в ином, новом качестве.

Я пишу об этом еще и потому, что во многих странах режиссеры, не испытывающие трудностей, переживаемых итальянскими художниками, поставили на конвейер приемы неореализма.

●

На Всемирной выставке в Брюсселе был организован показ лучших фильмов всех времен. В главной аудитории демонстрировались двенадцать картин, отобранных историками кино. Жюри должно было наградить наилучшую золотой медалью. Многочасовые споры не привели к согласию: большой приз не был присужден. Большинство голосов получили «Броненосец «Потемкин», «Золотая лихорадка», «Мать», «Похитители велосипедов», «Страсти Жанны д'Арк», «Великая иллюзия».

Результаты просмотров оказались поучительными. Можно было увидеть прочность искусства, слабость подделки. Многие сравнивали не только старые картины, но и самый уровень искусства—современный и тех времен. Возникла мысль: если тогда была истинная кинематография, то, может быть, приемы выражения экспериментального периода необходимы и теперь?

Я вспоминаю кадры «Короля в Нью-Йорке», где королю сделали пластическую операцию и его лицо приобрело неестественную и даже чем-то ужасающую искусственную молодость. Видя теперь на экране подчеркнуто ракурсные съемки, мелькающий монтаж, я вспоминаю это омоложенное лицо. Нет, это не возвращение к молодости, а имитация того, что уже нельзя вернуть. Время изменилось, и изменилось зрение художников.

Хорошо с любовью вспомнить свою молодость, но не стоит впадать в детство.

Новую ступень создало не подражание эйзенштейновским приемам, но «Чапаев», фильм, учившийся у «Потемкина» и одновременно отрицавший многое в эстетике Эйзенштейна. Только так продолжается истинная традиция. Искусство отразило в этом фильме уже не только масштаб исторических событий, но и размах изменений души. Это было открытием не меньшей силы. Всадник в бурке проскакал по многим дорогам. Он останавливал своего коня там, где трудно было людям. Он был в Мадриде, его бурка мелькнула на фоне горящего рейхстага. С памятью о нем сражались за свободу, и дети нашей страны играли в «Чапаева» в каждом дворе.

Это стоило фестивальных премий.

Но можно ли создать современного «Чапаева»? Нет, это будет лишь эпигонство, мертвое омоложенное лицо, с которого исчезло выражение жизни, некогда одухотворявшее его. А одухотворяло этот фильм чувство времени.

В чем же состоит это чувство, о котором приходится так часто вспоминать? Ведь люди всегда любили, ненавидели, рожали детей, умирали. И именно это—обыденная жизнь—волновало и продолжает волновать зрителей всего мира. Вот, казалось бы, и секрет человечности: прикоснуться к этим вечным темам, и тепло с экрана перенесется в зрительный зал.

Но вечные темы в каждую эпоху наполняются жизненным содержанием, приобретают новые черты.

Любовь Ромео и Джульетты не могла бы существовать в искусстве без вражды Монтекки и Капулетти. Анну Каренину бросает под колеса поезда не только отчаяние любви, но и время. Противоречия времени гонят из стана в стан Григория Мелехова. Даже желание Фальстафа полакомиться ножкой каплуна и сладким хересом вступило в конфликт с государственной деятельностью короля Генриха Пятого.

Однако сэр Джон не перестал веселить зрителей одновременно с концом феодализма, и образ его не потерял человечности.

Разговоры о вечном приводят лишь к претенциозности, и произведение, замышленное как вечное, обычно немедленно же устаревает. А все то, где сила искусства запечатлела время,—живет, интересует и последующие эпохи.

Вряд ли можно подражать сейчас шекспировским метафорам и гиперболам, но учиться у Шекспира выражению жизненных конфликтов, проникновению в глубь исторических столкновений никогда не следует прекращать.

Не правдоподобие, но правда открывается лишь тогда, когда художник обнаруживает, как через человеческие сердца проходит ток времени. Тогда в искусстве появляются не только наблюдения, но и мысли.

Глубины этих мыслей о времени настойчиво добиваются советские кинематографисты, ищущие все более тесной связи с жизнью своего народа. Фильмы, открывающие какие-то новые стороны действительности, выходят и в зарубежной кинематографии, и мы—благодарные зрители этих картин.

Урок фехтования в «Сводных братьях», когда ребенок бессилен усвоить древний и зловещий ритуал убийства,—сцена, которую трудно позабыть. Это не только быт семьи самурая, но и образ столкновения эпох в жизни современной Японии. Невеселое веселье «Мальчишника» выражает какое-то чувство всеобщей разобщенности, одиночества человека среди грохота американского города. Становится видно: людям нечеловечески трудно жить. Эта же мысль о невозможности существования в духовном одиночестве, приводящем к одичанию, иными средствами высказана в испанской «Главной улице». За этими образами не только точность наблюдения, но и значительность мысли. Иногда она кажется слишком безысходной, эта мысль, даже крохотный знак веры в иное будущее наполняет ее огромной силой поэзии, как еле заметная улыбка Джульетты Мазины в финале «Ночей Кабирии».

Искусство всегда говорит о человеке. Но человек не существует в пустоте. Человек и человек, человек и род, человек и общество, человек и народ, человек и человечество—каждая из этих неразрывных частей всегда особенная: время движет, меняет «вечные отношения», дает им новые формы.

Декларативные речи и парадные события—плохой материал для искусства, но бездумие рассказа об обыденном так же мало радует, как и бездумие риторики.

А сейчас не время для бездумия. Люди думают все глубже, напряженнее. Достоевский некогда писал о «всесвязующей мысли», без которой не может существовать человечество. Без ответа на то, чем же является эта мысль, наполняющая человеческую деятельность смыслом, трудно существовать художнику. Ведь жить только внешней наблюдательностью не очень интересно.

●

Высокую человечность фильмов, ставших классическими, отличает от конвейерной «человечности» масштаб постановки жизненных вопросов. В этом общность таких несхожих фильмов, как «Мать», «Золотая лихорадка», «Похитители велосипедов». Различны идеи авторов, национальная почва, свои пути у каждого режиссера,—но время бродит в крови их героев. За маленькими судьбами—судьба гуманизма. Вот почему еще нескоро забудут старую женщину из рабочей слободки; бродягу, которому нет места среди золотой лихорадки; отца,

вынужденного стать вором, чтобы накормить сына.

И опять перед глазами людей обычная детская коляска, в ней спит ребенок; она катится по ступеням одесской лестницы среди выстрелов, трупов, среди безумия бойни. Она движется не только как воспоминание о 1905 годе, но и как предостережение. Давно покрылись ржавчиной ружья, из которых некогда стреляли царские солдаты, но коляска продолжает катиться, и черный гриб атомного взрыва грозит подняться над спящим в этой коляске ребенком.

Устарела техника «Броненосца «Потемкин», и все-таки живая кровь продолжает согревать фильм.

Техника далеко шагнула вперед. Кино стало звуковым, цветным. Расширился угол зрения объектива. Вслед за широкоугольной оптикой появился широкий экран, синерама, и, наконец, в Брюсселе—циркорама. Но иногда, чем шире делался угол зрения, тем больше сужался взгляд на мир. Кинематография в этих случаях как бы проделывала обратный путь: назад от искусства к механической потехе.

Синерама, лихо прокатив зрителя по городам и океанам, не смогла рассказать ему ничего даже о самом крохотном месте на земле, а циркорама, заставив вертящих шеями посетителей взвизгивать и испытывать тошноту от укачивания, вернула кино к «киношке»—машинному аттракциону.

Я верю в будущее всех этих новых средств техники. Но, думая о них, я мечтаю об ином виде кинотеатров: о глубоком экране. На нем должно ожить наше время—не только во внешних приметах, но и в самой сути его процессов.

Во время первой мировой войны молодой Маяковский говорил, что все, что пишет теперь художник, он должен не просто хорошо писать, но—как он выражался—«писать войной».

«Писать современностью»—долг художника.

В любом жанре и материале, в современных, исторических, фантастических фильмах должны отразиться верования, чувства, мысли людей эпохи величайших жизненных изменений. На глубоком экране должна возникнуть, потрясти своей силой «всесвязующая» идея борьбы людей за мир, за справедливое устройство человеческого общества.

Огромно воздействие киноискусства. Обидно использовать это воздействие по пустякам, преступно применять его во вред людям, пропагандируя ненависть между народами.

Дорогие друзья по нашей трудной и прекрасной работе! Обсудим за круглым столом, как направить всю силу киноискусства на защиту человека и человечества, прогресса и мира.

В. Котляров

Работы киномастеров народного Китая

Современное киноискусство народного Китая органически связано с многолетней борьбой китайского народа за свою национальную независимость и свободу. Сейчас, когда в стране в результате победы народной революции, происходят огромные политические и социально-экономические преобразования, молодое киноискусство Китая приобретает исключительно важное значение в деле коммунистического воспитания и просвещения широких народных масс.

Показанные советскому зрителю за последние месяцы художественные фильмы Китайской Народной Республики «Их вел Сун Цзин-ши», «Песня пальмовой рощи», «Отряд продолжает борьбу», «Футболисты» свидетельствуют о возросшем художественном мастерстве китайских кинематографистов. Эти картины представляют живую летопись героической борьбы китайского народа против угнетателей и эксплуататоров.



«ИХ ВЕЛ СУН ЦЗИН-ШИ»



С глубоким интересом следит зритель за событиями, о которых рассказывается в фильме «Их вел Сун Цзин-ши» (режиссер Чжэн Цзюнь-ли, сценаристы Чэнь Бо-чэнь и Цзя Цзи). Действие картины переносит нас в середину XIX века, в самую гущу событий, явившихся началом великих революционных битв китайского народа за свое национальное освобождение. Ненависть китайского народа к феодальному и национальному гнету маньчжурской династии вылилась тогда в грозные выступления крестьянских масс.

Прекрасный образ народного героя создал артист Цуй Вэй, тонко передавший сложный внутренний мир Сун Цзин-ши.

Авторы картины с большой страстностью показали яркий образ Сун Цзин-ши, природный ум которого, личное мужество и отвага способствовали выдвижению его в качестве руководителя широкого крестьянского восстания, возникшего в провинции Шаньдун. В течение всего периода борьбы Сун Цзин-ши неизменно пользовался любовью и авторитетом у крестьянских масс.

Если проникновенная игра актера Цуй Вэя волнует зрителя, вызывая у него чувство огромной

симпатии к Сун Цзин-ши, то прямо противоположные чувства возникают при встрече на экране с жестоким и алчным маньчжурским князем, роль которого убедительно исполняет артист Ши Хуэй.

Своеобразие композиции фильма заключается в том, что через всю картину проходит глубокий водораздел, по обеим сторонам которого находятся антагонистические классы феодального общества. С одной стороны—жалкая кучка ненавистных маньчжур и феодалов, среди которых и чужеземные завоеватели, и, с другой—народ, широкие крестьянские массы, поднявшиеся на решительную борьбу против своих угнетателей. Режиссеру Чжэн Цзюнь-ли удалось показать эти антагонистические классы не в одном цвете, а в очень разнообразной гамме отдельных лиц и характеров. Это и придает историческому фильму жизненную достоверность.

Успешно справился с задачей создания широкого эпического полотна оператор Чжоу Да-минь, умело снявший массовые сцены и особенно батальные.

Оптимистический финал картины глубоко символичен. Летит голова надменного маньчжурского князя от удара меча Сун Цзин-ши, меча, который вложил ему в руки народ, олицетворяемый его матерью. Летит голова того самого грозного князя, который, пытаясь спасти гибнущую цинскую династию, хотел задушить восставший народ.

Духом освободительной борьбы китайского народа проникнут и другой художественный фильм—«Песня пальмовой рощи» (режиссер Ван Вэй-и, оператор Гу Вэнь-хоу). Действие картины происходит во время войны против японских империалистов в 1942 году. Героическое сопротивление освобожденных районов, находящихся под контролем Коммунистической партии, вызывает у захватчиков звериную злобу. В неудержимой ярости японцы применяют в этих районах свою поистине звериную политику трех «дочиста»: «жечь все дочиста, резать всех дочиста, грабить всех дочиста».

Народно-освободительная армия под руководством Коммунистической партии, при широкой и активной поддержке народа ведет тяжелую, героическую борьбу. Японские захватчики блокировали остров Хайнань. Штаб отрядов Народно-освободительной армии, действующий на острове, потерял связь с партийным центром в Яньане, вышла из строя рация. Восстановить связь с командованием необходимо, невзирая ни на какие трудности. На полуострове Лэйчжоу, в тылу у японцев, спрятана рация. Достать ее поручается двум разведчикам—Тань Чжэню и Чжан Лину...

Артисты Гао Бо и Ши Цзю-фэнь, исполняющие роли разведчиков, хорошо передают чувства воинов Народно-освободительной армии, борющихся за свободу. Но все-таки нужно отметить, что в отдельных сценах в их игре появляется некоторая плакатность, временами они слишком «лобовыми» приемами показывают свою ненависть к врагу.

Основная идея фильма, рассказывающего о неразрывной связи освободительной армии с народом, раскрывается в несложном сюжете с большой выразительной силой.

Отгремели суровые годы войны. Неузнаваемо изменился облик великого Китая за годы народной власти. Огромная страна покрылась лесами новостроек, выросли новые фабрики, заводы, шахты, школы, появились новые отрасли современной промышленности.



«ПЕСНЯ ПАЛЬМОВОЙ РОЩИ»





«ОТРЯД ПРОДОЛЖАЕТ БОРЬБУ»



«ФУТБОЛИСТЫ»

И мы вновь встречаемся с доблестными воинами Народно-освободительной армии в фильме «Отряд продолжает борьбу» (режиссер Тан Сяо-дань, известный зрителям как постановщик фильма «Разведка за рекой»). Но уже не тема боевых подвигов решается в этом фильме. В нем показан трудовой подвиг бойцов и командиров Народно-освободительной армии, активно участвующих вместе со всем народом в строительстве социализма.

алеко на северо-западе Китая в Синьцзян-Уйгурском автономном районе раскинулись огромные массивы нетронутых целинных земель. Однако на пути освоения этих земель встречаются большие трудности, и в первую очередь отсутствие воды, крайне необходимой для орошения полей. Расквартированной в этом районе дивизии Народно-освободительной армии поручается обследовать большой район целинных земель и найти воду. Небольшой отряд под руководством опытного командира Народной армии Ян Фа отправляется в безводную пустыню, раскинувшуюся вдоль отрогов высоких гор. Много трудностей и лишений пришлось преодолеть маленькому отряду отважных людей, прежде чем задание командования было выполнено.

Непреклонную волю командира отряда Ян Фа к достижению цели хорошо выразил актер Вэнь Си-ин. Это качество командира с большой силой проявляется в сценах жарких споров, проходивших между инженером Ли Гуэем (актер Гао Чжен) и Ян Фа при решении практических задач экспедиции. Техник Чжан Чжэнь в исполнении артистки Чжан Юань показана как решительная, смелая участница трудной экспедиции и в то же время романтичная, мечтательная девушка. Оператор фильма Ли Шэн-вей умело передает красоты северо-западного Китая, суровость пустыни, полные поэзии картины живописных гор Тянь-Шаня.

Если в фильме «Отряд продолжает борьбу» созданы яркие картины кипучей народной жизни сегодняшнего Китая, то веселая, жизнерадостная комедия «Футболисты» (режиссер Лю Цюн) знакомит нас с самым юным поколением великого народа.

Большим мастерством отмечена работа режиссера Лю Цюна с коллективом детей, своей игрой заставляющих нас забыть, что перед нами не актеры кино, повинующиеся единой воле постановщика, а рядовые китайские школьники. Кинообъектив сумел подметить и хорошо передать детскую непосредственность, спортивный задор футбольного матча.

Показывая жизнь юных спортсменов, авторы фильма касаются проблем воспитания у детей коммунистической морали, духа коллективизма, дружбы и товарищества.

Фильмы «Их вел Сун Цзин-ши», «Песня пальмовой рощи», «Отряд продолжает борьбу» и «Футболисты» являются подтверждением силы и жизненности молодого народного киноискусства. Хотя эти произведения отнюдь не равноценны по своим художественным достоинствам, различны по темам и жанрам, —есть у них нечто общее: высокая идейность, ясность воспитательной цели.

Каждая из этих картин является более или менее значительным вкладом в дело развития крепнущего киноискусства народного Китая.

Из истории советско-китайских культурных связей

В журнале «Дружба», издаваемом Обществом китайско-советской дружбы в Пекине, опубликована статья Чэн Цзи-хуа «Первые советские фильмы в Китае и их влияние».

Автор рассказывает, в частности, о том, какое громадное влияние имели в Китае в 1924—1925 годах вышедшие тогда документальные фильмы о Ленине и прославленный фильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

«Просмотрев этот фильм,— вспоминает один из деятелей китайского театра Тянь Хань,— все мы пришли к заключению, что после революции Россия добилась первых великих успехов не только в области политики и экономики, но что и в области киноискусства также уже появились первые замечательные плоды. Все мы были чрезвычайно этому рады».

Чэн Цзи-хуа пишет о том, с каким интересом воспринимали зрители и другие советские фильмы, впервые появившиеся в Китае. Эти картины, коренным образом отличавшиеся от голливудской продукции, пользовались широким успехом.

Своими собственными глазами, пишет Чэн Цзи-хуа, зрители увидели на экране, как строит новую жизнь народ первого в мире социалистического государства... «Особенно важное значение,— говорится в статье,— имел тот факт, что эти фильмы помогли развеять клеветнические измышления империалистов о Советском Союзе». По признанию известного китайского деятеля кино Цай Цу-шэна, поставленная им одна из лучших ранних китайских кинокартин, «Заблудшие овцы», была создана под непосредственным впечатлением от советского фильма «Путевка в жизнь».

В статье указывается также, что империалисты пытались препятствовать демонстрации в Китае таких советских фильмов, как «Абиссиния», «Мы из Кронштадта», и других. Например, по протесту посольства фашистской Германии фильм «Мы из Кронштадта» был запрещен и его демонстрация была вновь разрешена только после многочисленных ходатайств владельцев кинотеатров.

Журнал рассказывает также о первых публикациях в Китае переводов статей и работ советских кинематографистов. В частности, в 1933 году был опубликован перевод отрывков из книги «Ленин и кино». Позднее публиковались работы Пудовкина, Эйзенштейна и других деятелей советской кинематографии.

Чэн Цзи-хуа упоминает о том, что советские кинорежиссеры В. Шнейдеров и Р. Кармен сделали документальные фильмы о Китае, которые впервые показали всему миру революционное и рабочее движение в стране, а также справедливую борьбу китайского народа против японских агрессоров.

В заключение Чэн Цзи-хуа пишет:

«Глубокая и нерушимая дружба между народами Китая и Советского Союза, основы которой были заложены Великой Октябрьской социалистической революцией, нашла свое полное проявление также и в показе первых советских фильмов в Китае и в их влиянии на китайское кино и зрительские массы. Вспоминая сейчас этот незабываемый этап китайско-советской дружбы, мы невольно еще сильнее ценим дружбу и сплоченность народов Китая и Советского Союза. Эта дружба и сплоченность являются самым мощным оплотом в деле защиты мира во всем мире, и мы должны решительно отдать все наши силы их дальнейшему укреплению и развитию».

В. С.

Снова о молодежи

Появившаяся на парижских экранах картина Марселя Карне «Обманщики» привлекла особое внимание французских зрителей и критиков. «Это — превосходное кино»,— заявляет газета «Леттр Франсэз».

По словам газеты «Либерасьон», выход картины произвел впечатление «взрыва бомбы». Газета характеризует новую работу Карне как лирический рассказ о жизни части современной французской молодежи, о ее бедах, ее отчаянии: «Эта молодежь погибла потому, что ни во что не верила, погибла потому, что узнала, что ей больше не во что верить».

Действие фильма происходит в парижском предместье Сен-Жермен-де-Пре, «в его кабачках, в бистро «Бонапарт», где собираются «банды» молодых, любящих грампластинки, джаз, виски, танцы, бунт, отчаяние...».

Содержание картины вкратце таково. Боб, прилежный сын состоятельных родителей, заметил, как «стиляга» Ален украл в магазине долгоиграющую пластинку. Наглый цинизм этого субъекта поражает Боба, и в конце концов он подпадает под влияние

Алена. Тот приводит Боба на кутеж («сюрбум») в дом некой Кло. Легкомысленная двадцатичетырехлетняя девушка из аристократической семьи Кло возглавляет «банду» скучающих, душевно опустошенных юнцов.

«Правило их жизни — отрицать все «условности», как то: семью, труд, дружбу, любовь,—пишет Жорж Садуль в «Леттр Франсэз».—Боб становится любовником Кло. А потом он сближается с маленькой циничной распутницей Мик. Боб и Мик — типичные влюбленные «атомной эры», делающие вид, что не любят друг друга. Повздорив с Бобом, Мик назло ему становится любовницей Алена, эдакого современного Мефистофеля, а Боб делает вид, будто это положение нормально.

Все недоразумения могли бы легко разрешиться на очередном «сюрбуме» у Кло, во время «игры в правду». Но каждый из играющих лжет, и их отношения еще более осложняются. И когда Кло понадобится срочно выйти замуж, Боб выразит готовность жениться на ней. Тогда Мик в отчаянии умчится на машине и погибнет... А Боб, которому не удается догнать Мик, только после ее смерти поймет, как сильно любили они друг друга. Они слишком долго лгали самим себе, и любовь их обернулась трагедией.

Эти жалкие герои обманывают самих себя больше, чем других. Отрицая все, они отрицают самих себя,— пишет Садуль.— Они обманывают потому, что такова мода».

Что же привело Карне к созданию этой картины? Интересны некоторые его ответы корреспонденту «Леттр Франсэз» в интервью, озаглавленном «Я обвиняю не молодежь, а болезнь, которой она болеет».

«Я хотел описать среду и персонажей, которые мне хорошо известны,— говорит Карне.— Я задался вопросом, почему во Франции не приступают к решению проблемы жизни этой дезориентированной молодежи, этих «детей беспорядка» (так я сперва думал их назвать), лишенных энтузиазма, убеждений, идеалов. Конечно, эти юнцы и девушки не представляют собой всю молодежь, все студенчество, весь Латинский квартал или Сен-Жермен-де-Пре. Но большинство из них бросили учиться, стали завсегдатаями некоторых кафе Сен-Жермен-де-Пре; я хотел списать с натуры печальных героев этой богемы, прозябающей изо дня в день, «презирающей условности».

Они не верят, что труд к чему-нибудь приводит, с другой стороны, они убеждены, что конец света близок и что им остается лишь жить, как живется. В разговорах этих юнцов и девушек меня особенно поразило одно: их убежденность в том, что атомная бомба рано или поздно уничтожит человечество...

Я считаю, что эти молодые не могут нести полную ответственность за свою жизнь — ведь им не дали ничего ободряющего, не указали им на смысл жизни... Я их не осуждаю: я пытаюсь показать их проблему, их драму... Цель моего фильма не обвинить их, а защитить от их нелепого образа жизни, от их постоянного обмана самих себя и своих чувств, обмана, который — их злейший враг. Я считаю эту тему очень актуальной... Нельзя утверждать, что подобного социального явления нет в среде нынешней молодежи».

Вскоре после его выхода фильм Карне был удостоен французской премии («Гран при») 1958 года. Одновременно совет Общества авторов наградил премией Сюзанн-Бианкетти молодую актрису Паскаль Пти, исполнительницу роли Мик.

Одобрительно отзываясь о фильме, некоторые критики справедливо указывали, что Карне чрезмерно увлекается натуралистическим показом распутной жизни изображаемых им аморальных юнцов и девиц. Это снижает художественные достоинства его произведения.

На Западе в последнее время появился ряд картин о судьбах молодежи в капиталистическом мире. Таковы, например, «Страсть к жизни» Н. Рея, «Перед потопом» А. Кайатта. «Лучший фильм Кайатта «Перед потопом» наиболее близок к «Обманщикам»,— отмечает Садуль. — У этих двух фильмов много общего. Они не только описывают «бунт без причины». Они анализируют, указывают на глубокие корни этого явления, причины, связанные с эпохой, с обществом».

Падающие звезды

«Кто-то позвонил ко мне в квартиру. На пороге — молодая, миловидная женщина, предлагающая свои услуги в качестве полотера. Где я уже видел это лицо?.. Ведь оно мне хорошо знакомо!

И только закрыв за молодой женщиной входную дверь, я ударил себя по лбу:

— Да ведь это киноактриса... Фильм с ее участием шел два года назад.

В тот же вечер судьба свела меня с Каролой Гоен, некогда очень популярной киноактрисой Западной Германии, а теперь хозяйкой магазина готового платья. С горьким чувством обиды и разочарования говорит Карола о своей недавней работе в кино».

Так начинается статья Митласа Медена о судьбе киноактрисы в западногерманском кино, напечатанная венской газетой «Фольксштимме».

С 1950 года, рассказывает автор статьи, западногерманские киностудии руководствуются принципом: как можно больше привлекательных женских лиц на экране. Но это вовсе не поиски новых талантов, которые можно было бы только приветствовать... Вездесущие агенты кинокомпаний рыщут по школам,

различным учебным заведениям, организуют местные «конкурсы красоты». Достаточно одержать победу на таком конкурсе, чтобы получить приглашение в киностудию. При этом драматические способности не принимаются в расчет.

Фотовитрины, живые манекены, реклама, бульварные газеты — все используется агентами для вербовки очередных жертв кинодельцов. Но редко какой-либо дебютантке удается сыграть больше одного раза.

Открытие нового «кумира», как правило, сопровождается изрядной шумихой. Созывается пресс-конференция, щелкают фотоаппараты, произносятся приветственные речи. Но об ушедшей из кино молодой артистке, ушедшей с большой душевной травмой, никто и никогда больше не вспоминает.

Хорошо было бы написать брошюру о хищнических нравах западногерманских продюсеров, калечащих жизни десятков и сотен молодых женщин, добавляет автор статьи. Однако вряд ли найдется в Западной Германии издатель, который согласился бы выпустить такую брошюру.

Советские фильмы в Румынии

Множество откликов румынской печати вызвали показанные в Бухаресте и многих других городах страны советские фильмы «Летят журавли», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Тихий Дон», «Идиот», «Трое вышли из леса» и другие.

В газете «Скынтейя» опубликована статья генерального директора Румынской кинематографии Джордже Маковеску под заголовком «Крупные успехи советского кино».

«В то самое время, когда западная печать пишет о кризисе мирового кино,— говорится в статье,— зрители всех стран мира познакомились с рядом хороших советских фильмов... Эти блестящие успехи, которым рукоплескали сотни миллионов людей, вызвали замешательство в стане противников искусства социалистического реализма. Их вымыслам были противопоставлены советские фильмы — убедительное конкретное доказательство силы социалистического реализма.

Создатели советских фильмов говорили и говорят с экрана о великих проблемах современности, противопоставляя свои произведения пошлым и слащавым мещанским драмам буржуазного кино. Советские фильмы раскрыли все пороки старого мира, разбили ветхие штампы.

...Именно когда враги социалистического реализма силились доказать, что советскому кино чужда «психологическая драма», появился фильм «Сорок первый». Смело разработав тему «долг — любовь, личное — коллективное», авторы этой картины мастерски показали, что глубокие душевные переживания человека могут и должны найти свое отражение в искусстве социалистического реализма».

«Фильм «Летят журавли»,— продолжает Маковеску,— получил единодушное признание. Разве он не является вершиной режиссерского и операторского мастерства! Многие его кадры уже вошли в антологию мирового кино. Весь фильм —это как бы поэма страстей, идей, чувств.

Такую же поэзию и романтизм ощущаешь в фильме «Павел Корчагин», где лирика переплетается с революционным пафосом.

И хотя злопыхатели продолжают свое черное дело, люди с чистой совестью не могут не признать, что величайшие художественные ценности нашего века созданы именно методом социалистического реализма».

В журнале «Контемпоранул» режиссер Мирча Драган выступил с большой статьей, посвященной последним советским цветным и широкоэкранным фильмам.

«На Западе,—пишет автор,— новые открытия или усовершенствования чаще всего превращаются в «сенсацию». Иной раз они не идут далее опыта и со временем предаются забвению. Между тем советское кино сумело использовать технические усовершенствования для лучшей передачи богатого идейного содержания искусства. Так, например, цвет используется в большинстве западных фильмов главным образом для того, чтобы «очаровать зрение», привлечь зрителя экзотическими пейзажами, туалетами, роскошными декорациями. Советские же кинематографисты обосновали то, что теперь в кино называют «драматургией цвета». Образцы замечательного использования цветовой палитры были продемонстрированы в советских фильмах, показанных в Румынии, таких, как «Сестры», «Восемнадцатый год», «Идиот», «Тихий Дон».

Многочисленные отклики вызвал кинофильм «Тихий Дон». В подробной рецензии, опубликованной журналом «Контемпоранул», критик Мариана Пырвулеску подчеркивает, что действие фильма течет спокойно, подобно течению Дона. Но так же, подобно Дону, фильм глубок. «В нем чувствуется дыхание эпохи, медленно, но неодолимо нарастает его темп; переживания героев неотделимы от времени и революции». Для Шолохова, как и для С. Герасимова, воплотившего эпопею в кино, революция — историческая необходимость, и кто этого не признает — гибнет... Масштабность событий и характеров, резюмирует Мариана Пырвулеску, одно из важных достоинств фильма.



БОЛГАРИЯ

На Студии документальных и хроникальных фильмов режиссер Милен Гетов совместно с операторами Константином Кочевым, Цветаном Терзиевым и Брониславом Пунчевым работает над фильмом «Балканиада дружбы» — о XVII Балканских легкоатлетических играх, проходивших в сентябре 1958 года в Софии.

●

Режиссер Румен Григоров заканчивает документальный фильм о строительстве Батакской гидроэнергосистемы. Съемки фильма начались в 1953 году, когда болгарские строители приступили к созданию водохранилища имени Василя Коларова.

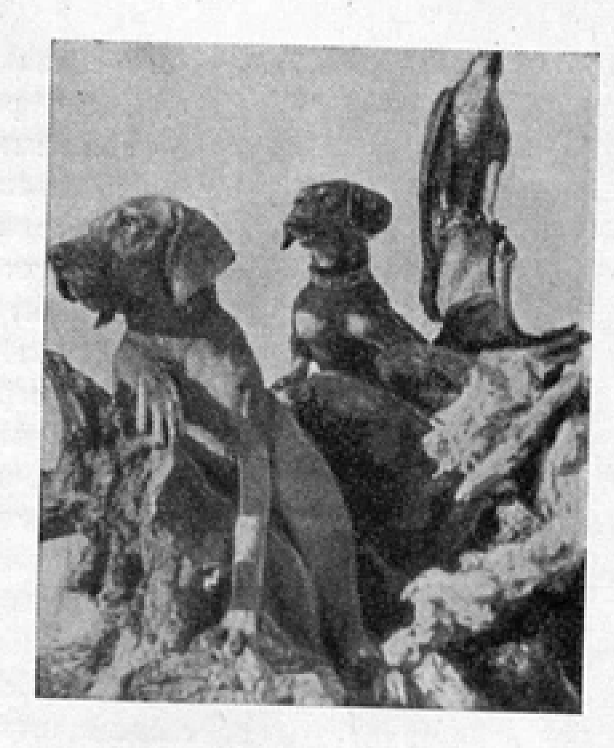
ГЕРМАНИЯ

ГДР

«Товары для Каталонии» — так называется новый фильм студии ДЕФА, поставленный режиссером Рихардом Грошопом.

В 1957 году в районе Большого Берлина была выслежена и обезврежена крупная шайка спекулянтов, центр которой находился в Западном Берлине. Преступники скупали ценные оптические товары и переправляли их в Испанию через ФРГ и Францию. Судебный процесс показал неприглядную роль западногерманских властей, поощрявших эту своего рода экономическую диверсию против ГДР.

Группа кинематографистов во главе с Рихардом Грошопом обратилась к материалам следствия и процесса, положив таким образом в основу своего фильма документальные данные.



Из фильма «Друзья», поставленного известным венгерским режиссером Иштваном Хомоки-Надь

Новая кинокомедия студии ДЕФА «Чурбан с глазами» (режиссер Франк Фогель) высмеивает пережитки собственнической психологии, стяжательство, обывательские представления о счастье.

Это история об электромонтере Густаве, который, получив в наследство от тетушки полуразвалившийся дом, вообразил себя «настоящим домовладельцем» и оторвался от рабочего коллектива. Когда же выяснилось, что известие о наследстве было ошибкой, у Густава все-таки хватает здравого смысла, чтобы посмеяться над собой.

ФРГ

Семь фильмов студии ДЕФА будут показаны в сезоне 1959 года в ФРГ. В их числе — «Лисси», «Виндзорские проказницы» и другие.

●

На студии «Константин» Курд Юргенс ставит фильм «Шиндерганны» с Марией Шелл в главной роли. Курд Юргенс играет роль главы семейства Шиндерганнов — крупного бандита, скрывающегося от правосудия.

ИНДИЯ

Индийское правительство одобрило соглашение, заключенное с ГДР, на основании которого фирма АГФА построит в Индии фабрику кинопленки.

●

Радж Капур снимает в Кашмире кинокомедию «Хороший человек». Главные роли исполняют Радж Капур и киноактриса Путан.

●

Кинорежиссер Раджанс Кханна поставил цветной документальный фильм о традиционных народных танцах Индии. Фильм показывает лучшие танцевальные коллективы страны.

●

Правительство штата Восточный Пенджаб создало «Комитет детского фильма». Он будет заниматься популяризацией детских фильмов как индийского, так и иностранного производства.

ИТАЛИЯ

Опубликованы итоги Международного фестиваля в Бергамо, посвященного фильмам об искусстве (живопись, графика, скульптура, архитектура, музыка, танец).

На фестивале также демонстрировались мультипликационные фильмы, вроде тех, что создает Мак Ларен, нанося рисунки непосредственно на пленку.

Жюри, в состав которого входили сценарист Чезаре Дзаваттини и другие видные кинематографисты, высоко оценило бельгийский фильм «Под черной маской» режиссера Поля Хэзертса. Эта картина, показывающая изобразительное искусство коренного населения Бельгийского Конго, получила большую премию фестиваля.



В Тренто состоялся очередной международный фестиваль альпинистских фильмов. На нем были показаны 44 фильма, выпущенные в 21 стране. Премия за лучший фильм — «Золотой рододендрон» — осталась неприсужденной.

Вторые премии присуждены фильмам, созданным кинематографистами Италии, Франции, ФРГ и Японии.



Ван Хефлин в роли Пугачева в фильме «Буря», поставленном итальянским режиссером Альберто Латтуада по повести А. Пушкина «Капитанская дочка» (итало-югославское производство)

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Шанхайская киностудия «Хайянь» снимает цветной художественный фильм «Линь Цзе-сюй». Так звали человека, который около ста лет назад возглавил борьбу за запрещение торговли опиумом. Эта борьба, направленная против английских интересов в Китае, изобиловала острыми политическими конфликтами и в конце концов приняла характер народного движения.



Артист Чжао Дань в роли Линь Цзе-сюя (слева)

Ставит картину видный деятель китайского кино Чжэн Цюнь-ли. Главную роль исполняет известный китайский артист Чжао Дань.

ЛИХТЕНШТЕЙН

Состоялась премьера фильма «Чудесное лето» — первого художественного фильма, снятого в Лихтенштейне. Тем самым Лихтенштейн опередил в области кинопроизводства три других микроскопических государства — Монако, Андорру и Сан-Марино.

США

В связи с событиями в Литтл Рок, взволновавшими общественность всего мира, один из независимых американских продюсеров Дэвид Дайамонд предложил поставить фильм «Кризис на Юге» —о бесчинствах американских расистов. Как сообщает журнал «Варайети», ни одна из киностудий, с которыми Дайамонд вел переговоры, не согласилась принять его предложение.

Кризисные явления в американской кинопромышленности продолжают обостряться. Журнал «Моушн пикчюр геральд» сообщает о том, что в течение последнего финансового года одна из восьми крупнейших фирм Голливуда — «Колумбия» — понесла убыток, превышающий миллион долларов.

Биографический фильм об австрийском психиатре Зигмунде Фрейде намерен ставить Джон Хастон. К написанию сценария он привлек французского писателя Жан-Поля Сартра.

Один из видных магнатов американской кинопромышленности Джозеф Шенк, ушедший пять лет назад от активной деятельности в кинематографии, снова появился в Голливуде. Он готовит фильм по роману Жюля Верна «Путешествие к центру земли».

Выпущенные недавно два крупных ковбойских фильма «Большая страна» и «Человек с Запада», несмотря на тщательность постановки, необычную для такого рода картин, и на участие популярных актеров Гарри Купера и Грегори Пека, не дали ожидаемых сборов.

Виновным в провале обоих фильмов оказалось... телевидение. Подсчитано, что на экранах телевизоров зрители еженедельно могут смотреть до двенадцати «ковбойских» передач, не считая старых фильмов подобного содержания, которые Голливуд перепродал телевизионным студиям. Теперь любой владелец телевизора в любое время может смотреть фильм или театральную постановку о ковбоях.



Уолт Дисней приобрел право экранизации романа Джорджа Стюарта «Буря» — о циклоне, который свирепствовал двенадцать дней от Азии до США и нанес огромный ущерб.



Кадр из фильма «Норт Фредерик, 10» (режиссер Филипп Данн). Справа—Гарри Купер в главной роли

●

Фирма «Парамоунт» озвучила ряд картин, выпущенных ею в двадцатых годах. В фильмохранилищах «Парамоунта» находится около 1500 немых кинокартин, из которых, по заявлению дирекции фирмы, можно извлечь значительные прибыли.

ФРАНЦИЯ

Кинорежиссер-этнолог Жан Рут, создавший ранее документальный фильм о религиозно-мистических танцах племен Нигерии под названием «Одержимые», выпустил снятый также в Нигерии цветной фильм, который он назвал «Сыновья реки». В кадрах этой документальной картины Жан Рут показал людей, населяющих берега реки Нигер, их жизнь, полную тяжелого труда и опасностей.

●

На международном фестивале любительских фильмов в Канне большая премия присуждена кинолюбителю Пьеру Ивальди (Монако) за его фильм «Молчаливые горизонты».

Премия за фильм-фантазию присуждена двум бельгийским кинолюбителям — Альберту Буш-Жиллэ и Жоржу Леонару за фильм «Семь смертных грехов».

●

Вторично экранизируется роман Шодерло де Лакло «Опасные связи». Картину ставит Роже Вадим.

●

Артист Франсуа Перье установил своего рода кинематографический рекорд, пишет «Синематографи Франсэз». Он будет исполнять одиннадцать ролей (в том числе две женские) в кинокомедии «Бобосс» — экранизации одноименной пьесы Андре Руссена. Эта пьеса долгое время шла в одном из парижских театров, и Перье играл там те же роли.

●

Анри Вернейль совместно с английскими кинематографистами поставил фильм по известному рассказу О'Генри «Вождь краснокожих». Роли исполняют Фернандель, Джино Черви и мальчик Папуф.

●

Выпущен на экраны франко-германо-китайский документальный фильм «За Великой китайской стеной» режиссера Робера Менегоза, одного из видных деятелей «группы тридцати».

Создатели фильма запечатлели много интересных эпизодов, рассказывающих о жизни могучего народного государства.

Объектив кинокамеры фиксирует улицы Пекина, следует вдоль течения реки Янцзы, переносит зрителей в самые отдаленные провинции КНР.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Новый фильм режиссера Збынека Бриниха будет называться «Пятеро из миллиона». Фильм состоит из пяти новелл, действие которых происходит в Праге в наши дни.

●

Сценарист Иван Кржиж и режиссер Ладислав Хельге, создавшие фильм «Школа отцов», сейчас заканчивают работу над картиной, посвященной быту современной чехословацкой деревни и взаимоотношениям между членами сельскохозяйственного кооператива.

●

Закончены съемки кукольного фильма «Фауст» (режиссер Э. Радок, оператор С. Малый). Фильм интересен тем, что в нем использованы куклы, с которыми еще полтора века назад выступал основоположник чешского кукольного театра Матей Копецкий.

ШВЕЙЦАРИЯ

Во Фрейбургском университете открывается киноведческое отделение, которое призвано, как сообщает печать, активизировать научную работу в области кино. В задачу этого отделения входит также пропаганда теории и истории кино среди студенчества.



Из японского фильма «Бумажные журавли» режиссера Сотодзи Кишура

Виктор Викторов

Кинопародии

СТО КУПЛЕТОВ И ОДНА ДЕВУШКА

Лирическая комедия одной из московских студий

... Жизнерадостно мчится поезд. Жизнерадостно звучит дорожная песенка композиторов Тяпкина, Ляпкина и Ассаргадонского.

В купе международного вагона—грустная девушка Мотя и ее попутчик Митя. Грустная Мотя рассказывает веселому Мите свою историю.

... Все есть у Моти. Есть коса, есть гитара, удивительная наивность, потрясающее обаяние и склонность к мимике. Нет у Моти только характера. У ее бабушки—помните старый фильм?—был характер, у мамы был, у тетки по материнской линии был, а вот у Моти нет. И куда делся—неизвестно...

Печально смотрит Мотя на Митю. Но Митя не сочувствует. Он влюбляется. Скоропостижно и на всю жизнь. Такова злая воля сценариста.

На стеклах появляются капли дождя. Звучит минорная песенка Тяпкина, Ляпкина и Ассаргадонского.

Несчастная Мотя снимает номер в высотной гостинице «Украина».

...Утро. Звучит мажорный марш композиторов Тяпкина, Ляпкина и Ассаргадонского. Такси «ЗИЛ-110» мчит Мотю по улицам. Мелькают в беспорядке Садовое кольцо, ГУМ, Савеловский вокзал и храм Василия Блаженного. Водитель ни при чем. Так надо режиссеру.

Мотю мутит, но она терпит. Она ищет свой характер.

Наивная Мотя! Она не учла могущества сценариста. Коварный сценарист ссорит Мотю с коллективом. Выгоняет ее с работы. Выбрасывает на улицу. Глотая слезы, Мотя поет песенку композиторов Тяпкина, Ляпкина и Ассаргадонского...

●

...Плохо пришлось и весельчаку Мите. Бессердечный сценарист выхватил у него Мотю буквально из-под носа. Найти человека в Москве нелегко, когда неизвестна прописка. Митя тоскует и поет сильно минорные песенки. Тяпкин и Ляпкин от авторства отказываются. Ассаргадонский, как самый молодой, принимает вину на себя.

●

...Прошло семь частей.

Мотя побывала на фестивале молодежи, на чаеразвесочной фабрике, в ателье мод, на выставке прикладного искусства стран Африки и на айсревю во Дворце спорта. Она спела тринадцать песенок композиторов Тяпкина, Ляпкина и Ассаргадонского.

Сценаристу этого мало. Он преследует Мотю по пятам. Бригада композиторов блокирует боковые переулки. В поисках характера Мотя бежит на вокзал.

●

... Белорусско-Савеловский вокзал. Мотя прощается с Москвой. Разбиты мечты. Поломана гитара.

Вытирая слезы, Мотя покупает последние сувениры—телевизор «Рубин» и автомашину «Волга». Звучит прощальная песенка композиторов Тяпкина, Ляпкина и Ассаргадонского...

Но что это? Раздвигая толпу, к Моте спешит Митя! Вот он, якорь спасения!

Мотя роняет телевизор и «Волгу». Мотя бросается к Мите.

— Характера нет, зато жених налицо!— потирает руки сценарист.

Массовка ликует. Режиссер на радостях закатывает оглушительное ревю. Мелькают ракурсы, костюмы и цифры постановочной сметы.

КОЛЛИЗИЯ В РАЙОНЕ КОЛИЗЕЯ

Итальянский психологически-бытовой фильм

...Вечер. Сырые улицы. Обязательно сырые. Что-то говорит диктор. По улице идет пара влюбленных. Их очень жалко.

За влюбленными идет жестянщик. У него фотогеничное лицо и фигура Аполлона. Таковы все жестянщики в этом городе.

За жестянщиком идет собака. Или мальчик. Или оба сразу. Обоих жалко до слез.

Вечер. Жестянщик приходит домой. Он снимает пальто. Потом умывается. Потом ест. Потом ковыряет в зубах. Глядя на это, хочется плакать.

Дочку жестянщика совсем жалко. В прошлом году у нее был роман с тремя сержантами сразу. Один был из Неаполя, бедняжка.

Вечер. Жестянщик кончил ковырять в зубах. Он смотрит на свою дочь. Он думает. Или, вернее, не думает. Все равно его жалко.

Вечер. Собака жестянщика смотрит на его дочь. Она думает за троих. Таковы все здешние собаки.

...Все те же улицы. Красивая дочь жестянщика надевает пальто и выходит на улицу. Сырые улицы. Говорят, на улицах еще остались сержанты.

Ах, как жалко!

БАНКИР-ШАЛУНИШКА

*Комедия-ревю австрийско-западногерманского производства**

...Шикарные натурные съемки. Кругом—тирольские пейзажи. Тирольцы и тирольки поют по-тирольски.

Знаменитая танцовщица Вольта Бляу выходит на палубу своей яхты. Вольте хочется любви.

Шикарный танец Вольты. Монтажом—пейзажи, типажи и саксофоны.

По набережной проходит юный банкир Отто. Он приехал сюда инкогнито. Ему хочется любви.

Отто видит Вольту. Ее фигура лишает его рассудка. Лирическая песенка Отто. Затемнение.

...Отто в женском платье проникает на яхту Вольты Бляу. Вольта все понимает. Усики Отто лишают ее рассудка. Отто сбрасывает женское платье. Вольта—тоже...

Лирический дуэт Отто и Вольты.

В разгар дуэта входит дядюшка Вольты. Он в гневе. Он обличает Отто. Он пытается убить его белым телефоном...

Отто демонически смеется. Настало время раскрыть инкогнито. Отто вынимает чек на миллион марок и бросает его в воду. Дядюшка бросается за чеком. Акулы бросаются за дядюшкой...

Вольта и Отто замирают... Бравый дядюшка не теряется. Он отмачивает шуточку. Акулы подыхают от смеха.

...Яхта со счастливыми молодоженами отплывает через Альпы на Мадагаскар. Вольта шикарно танцует. Тирольцы и тирольки прощаются по-тирольски.

Песни. Пляски. Техниколор.

---

* Приобретена «Совэкспортфильмом» по недоразумению



Календарь истории советского кино

Февраль 1919 года

В день первой годовщины Красной Армии – 23 февраля 1919 года на экраны вышла серия агитфильмов, посвященных темам защиты молодой Советской республики.

Московский Кинокомитет, которому правительство поручило создание агитфильмов, занимался до этого только хроникальными съемками. Для производства картин пришлось поэтому использовать частные кинофабрики, а постановку поручать режиссерам, не понимавшим, а порой и не принимавшим новую, революционную действительность.

Эти условия требовали особенно тщательного отбора сценарного материала для постановок. Был объявлен открытый конкурс на либретто фильмов о Красной Армии.

По условиям этого конкурса производственно несложные либретто должны были разрабатывать одну из следующих тем: за что борется Красная Армия, против кого она борется и как помочь ее борьбе.

Из представленных на конкурс пятидесяти пяти либретто отобрали тринадцать. Заказы на постановку картин по этим либретто были размещены только к 3 февраля 1919 года. Поэтому за выполнением заказов предпринимателями тщательно следили органы рабочего контроля кинофабрик. И девятнадцать дней спустя все тринадцать фильмов были закончены постановкой. Правда, из-за острой нехватки пленки они были напечатаны в ничтожном количестве копий.

Что же это были за картины? Одни из них, построенные на остром приключенческом или мелодраматическом сюжете, рассказывали о боевых подвигах («Смельчак» — по сценарию А. Луначарского, режиссеры М. Нароков, Н. Туркин; «Товарищ Абрам» — по сценарию Ф. Шипулинского, режиссер А. Разумный; «За красное знамя» — по сценарию А. Смолдовского, режиссер В. Касьянов). Другие показывали, что Красная Армия борется за интересы трудящихся («Отец и сын» — по сценарию А. Рублева, режиссер И. Перестиани; «Чем ты был» — по сценарию В. Добровольского-Федоровича, режиссер Ю. Желябужский). Третьи на конкретных примерах разрабатывали тему новой, сознательной дисциплины в Красной Армии («Беглец» — по сценарию Г. Николаева, режиссеры Б. Чайковский, А. Анощенко; «Сон Тараса» — по сценарию М. Зорина, режиссер Ю. Желябужский).

Разумеется, первые агитфильмы довольно поверхностно и схематично рисовали новую действительность и вооруженную борьбу трудящихся, защищавших Советскую власть. Некоторые из этих картин не были лишены и идейных ошибок. Так, преимущества революционной дисциплины разъяснялись в фильме «Сон Тараса» настолько наивно, что он вряд ли мог содействовать ее укреплению. В характеристиках героев сказывалось влияние дореволюционной кинодрамы. Конкретные приметы времени были переданы очень слабо. И все-таки в этих картинах присутствовало, хотя и декларативно выраженное, новое, революционное содержание. Поэтому они были тепло приняты зрителем и сыграли важную роль в его идейном воспитании.

Говоря об агитфильмах гражданской войны, мы обычно очень подробно рассуждаем о том, что их нельзя ставить в один ряд с агитстихами Маяковского и Демьяна Бедного, «Окнами

«ЗА КРАСНОЕ ЗНАМЯ»



РОСТА», плакатами Д. Моора. Это, конечно, верно. Но ведь и кинематограф тех лет нельзя ставить в один ряд с литературой, давшей прозу Горького и стихи Блока и Маяковского, и с театром, давшим спектакли Станиславского и Вахтангова. Сравнивать первые скромные достижения кино с успехами старших искусств по меньшей мере бесполезно. Гораздо важнее понять, что благодаря этим очень скромным достижениям рабочие, крестьяне и красноармейцы впервые увидели себя на экране и что деятели кино впервые обратились к темам и образам, представлявшим подлинный интерес для нового, народного зрителя.

С. Гинзбург

---

5 ФЕВРАЛЯ 1924 ГОДА

Великая Октябрьская революция открыла ученым и художникам доступ в царские архивы. Среди материалов, относящихся к периоду царствования Александра II, писатель П. Щеголев раскрыл дело таинственного «арестанта № 2», заключенного по приказу царя без суда и следствия в Алексеевский равелин. Это был поручик Бейдеман, эмигрировавший за границу и вернувшийся, по его собственным словам, «чтобы убить царя, обманывающего народ».



«ДВОРЕЦ И КРЕПОСТЬ»

Трагическая история Бейдемана послужила материалом для создания фильма «Дворец и крепость» (сценарий Ольги Форш и П. Щеголева, режиссер А. Ивановский), вышедшего на экраны в феврале 1924 года. Это была для того времени самая крупная по масштабу постановка. Впервые в России для работы над декорациями были привлечены известные художники-архитекторы В. Щуко и Б. Рерих. Несмотря на огромные технические трудности, картина была закончена за пять месяцев.

Выход на экраны историко-революционного фильма «Дворец и крепость» сыграл немаловажную роль в формировании советского кинорепертуара.

Фильм встретил противоречивые отзывы в печати. В дискуссии, развернувшейся на страницах газет, выступили писатели К. Федин, Л. Никулин, В. Шкловский. Указывая на отдельные недостатки фильма, в частности на нечеткость монтажа, рецензенты вместе с тем отмечали правильность и глубину трактовки главных ролей. Особо отмечалась талантливая игра Добровольского, исполнившего роль царя Александра II.

Картина с успехом демонстрировалась за рубежом. В Германии, несмотря на то, что фильм был изуродован цензурой, печать хвалебно отзывалась о его художественных качествах.

В последующие годы А. Ивановский в сотрудничестве с П. Щеголевым поставил еще два фильма из истории революционного движения в России — «Степан Халтурин» (1925) и «Декабристы» (1927).

М. Сулькин

---

19 ФЕВРАЛЯ 1934 ГОДА

Двадцать пять лет назад на экраны страны был выпущен фильм «Петербургская ночь» режиссеров Г. Рошаля и В. Строевой.

Два произведения Ф. Достоевского «Белые ночи» и «Неточка Незванова», по мотивам которых поставлен этот фильм, послужили лишь исходным материалом для совершенно самостоятельной трактовки авторами фильма проблемы взаимоотношения жизни и искусства.

В этой картине (впервые в кино) отчетливо и широко прозвучала мысль о плодотворности тесной связи художника с народом, то есть та самая мысль, к которой Г. Рошаль вернулся снова много лет спустя в фильме «Мусоргский».



«ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ»

«Петербургская ночь»—один из первых звуковых фильмов, где важнейшая роль принадлежала музыке. При этом музыка, написанная композитором Д. Кабалевским, использовалась здесь не иллюстративно, а входила составным компонентом в драматургию фильма.

В «Петербургской ночи» противопоставляется музыка народного композитора, недавнего крепостного музыканта Ефимова (артист Б. Добронравов), черпающего материал для своего творчества в самой гуще жизни и становящегося певцом скорби, горя и гнева народного,— легковесной, «ласкательной» музыке, воплощением которой являются в картине музыкальные упражнения бездушного скрипача Шульца (артист А. Горюнов). Вместе с тем картина показывает, как отсутствие у художника четкой политической позиции приводит его к гибели. Лишь на закате своих дней, опустошенный, измученный болезнью и нищетой, изверившийся в людях и в музыке, Ефимов слышит, как поют его мелодию политкаторжане, превратившие ее в суровую, гневную песню революционной борьбы. Только тогда он осознает — кто подлинные ценители и хранители большого искусства.

Картина интересна и тем, что в ней впервые появилась на экране Любовь Орлова, которая очень непосредственно и темпераментно исполнила роль провинциальной актрисы Грушеньки.

Фильм «Петербургская ночь» прожил четверть века, но и по сей день не утратил своей жизненной силы. В последние годы было повторно отпечатано вдвое больше фильмокопий, чем при выпуске фильма на экран.

К. Исаева, К. Клевицкая

Новые документы о детстве и юности С. М. Эйзенштейна

В Государственном историческом архиве Ленинградской области недавно обнаружены документы о раннем периоде жизни С. М. Эйзенштейна, позволяющие уточнить данные биографии выдающегося советского кинорежиссера.

Перед нами — личное дело студента Института гражданских инженеров в Петрограде Сергея Эйзенштейна. Среди документов имеется выписка из метрической книги Рижского кафедрального собора за 1898 год, где сказано: «Января 10 числа родился, а второго февраля крещен младенец Сергий». В деле есть подробный послужной список его отца — Михаила Осиповича Эйзенштейна. Оттуда мы узнаем, что он в 1898 году окончил Петербургский институт гражданских инженеров, затем приехал в Ригу и прожил там много лет. В начале Михаил Осипович служил в губернском правлении по дорожной части, а потом стал главным архитектором города.

К делу приложен аттестат об окончании С. М. Эйзенштейном в 1914 году Рижского городского реального училища. В следующем году он оканчивает еще один так называемый «дополнительный» класс, что давало право на поступление в высшее техническое учебное заведение (но не в университет). Как видно из аттестатов (оба они — подлинные), в школе Эйзенштейн учился очень хорошо. Он прекрасно владел двумя языками — немецким и французским, почти по всем предметам имел отличные оценки и только две-три «четверки». Любопытно, однако, отметить, что будущий автор блестящих рисунков и композиций чем-то не нравился своему учителю рисования, и в аттестате одна из «четверок» была как раз по этому предмету.

В том же 1915 году С. М. Эйзенштейн приезжает в Петроград и, идя по стопам отца, успешно сдает экзамены в Институт гражданских инженеров. В Большой Советской Энциклопедии ошибочно указаны годы его учебы в институте, якобы — с 1916 по 1917 (см. т. 48, стр. 333). На самом деле, как видно из документов, Эйзенштейн становится студентом с осени 1915 года. В институте Эйзенштейн занимался очень серьезно. В деле имеется ведомость всех его студенческих оценок: как по общим, так и по специальным дисциплинам он редко получал ниже четырех или пяти баллов.

Бурные исторические события вовлекли Эйзенштейна в свой круговорот. Еще на втором курсе он подает прошение об увольнении из института «для поступления на службу по государственной обороне». В апреле 1917 года это ему было разрешено. Он поступает в школу прапорщиков инженерных войск. Но вскоре ему предоставляется длительный отпуск по болезни.

В 1919 году С. М. Эйзенштейн вступает в Красную Армию и остается в ее рядах до конца гражданской войны.

Из редакционной почты

А. Наушчак (Черновцы) сообщает о теплом приеме зрителями фильма-очерка «Повесть о пингвинах». «Мы долго обсуждали этот фильм, — пишет автор письма, — пораженные мастерством показа жизни полярных животных. Мы просим передать глубокую благодарность автору этой картины А. Кочеткову».

●

Г. Лифшиц (Армавир), перечисляя ряд фильмов, в которых показана советская молодежь, и анализируя образы их героев, приходит к выводу, что наша кинематография в большом долгу перед молодежью. «Мы видели всяких девушек и парней — с гитарами и без гитар, поющих и молчащих, страдающих и не страдающих от любви, а вот настоящего молодого героя мы так ни разу и не видели».

«Молодежи, которая поднимает целину, строит домны и электростанции в Сибири, мечтает о полете в космос, рвется к подвигу, — этой молодежи почему-то отводится мало места на экране».

●

Д. Гайдук (Запорожье) от имени группы студентов пишет о необходимости систематической демонстрации фильмов, воскрешающих на экране героические страницы истории нашей родины. «Наша молодежь стремится узнать историю своей страны и познакомиться с жизнью и деятельностью ее великих сынов, и в этом ей могли бы помочь фильмы об Александре Невском, Минине и Пожарском, Петре I, Суворове, Кутузове, Ушакове и многие другие». К сожалению, отмечает автор письма, эти фильмы погребены на полках фильмотек и почти неизвестны молодежи. «Даже фильмов, рассказывающих о становлении Советского государства, о борьбе наших отцов на фронтах гражданской и Отечественной войны, мы почти не видим. Кинопрокат не должен прятать эти фильмы, они должны постоянно идти на экранах».

●

Я. Шевах (Севастополь) отмечает многочисленные ошибки постановщиков фильмов «Белая акация», «Ласточка», «Балтийская слава» и других в деталях одежды героев, обстановки действия. «Когда моряк Петр в «Белой акации» носит китель с клапанами на карманах, как у милиционеров, а Алексеев в «Ласточке» имеет на рукаве два шеврона, как будто он второй раз сверхсрочник, то эти «мелочи» замечают не только военные люди».

●

В. Бурунов (г. Ломоносов), Я. Аксельруд (поселок Агапоново, Челябинской области) и многие другие предлагают экранизировать сатирические пьесы В. Маяковского «Клоп» и «Баня». По мнению т. Бурунова, экранизация советской комедийной классики даст кинематографистам опыт и навыки для работы и над современными комедиями.

●

Ч. Ковач (г. Бекешаб, Венгрия) пишет о большом впечатлении, которое произвела на нее и ее друзей кинотрилогия С. Герасимова «Тихий Дон»: «Этот фильм доставил нам большую радость. Особенно сильной оказалась третья серия как по драматическому напряжению действия, так и по художественным средствам, использованным постановщиком и актерами».

●

Т. Николайчук (Новые Мытищи, Московской области), прочитав в № 11 журнала за 1958 г. письмо соратников Г. И. Котовского, пишет: «Я, пулеметчик 2-го кавполка бригады Котовского с радостью прочел статью своих старших товарищей и, со своей стороны, также прошу работников кино создать новый фильм о Г. И. Котовском».

●

В. Головский (Москва) делится своими мыслями по поводу неблагополучного положения с пропагандой кинознаний и предлагает «подумать о создании киноклубов, где любители кино могли бы получить возможность знакомиться с лучшими фильмами всех времен и народов, где они могли бы систематически слушать лекции по истории кино. У нас существует многочисленный отряд киноведов и критиков, которые в таких клубах нашли бы правильное и плодотворное применение своим занятиям».

●

Г. Прибыльский (Баку) от имени группы старых большевиков — соратников Камо — высказывает ряд критических замечаний о фильме «Лично известен». «Нам кажется бестактным, — пишет он, — присвоение фамилии Мирского, снабдившего своим паспортом Камо для поездки за границу, гротескному персонажу, некоему акцизному чиновнику. Нельзя согласиться и с эпизодом инсценированного захвата дружинников жандармами, произведенного Камо для проверки стойкости своих людей. Известно, что этот факт имел место в 1919 году и был осужден В. И. Лениным, относить его к 1905—1906 годам и показывать так, как это делают авторы, нельзя».

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Дом напротив», 3 ч.

Автор сценария С. Воронин; режиссер-постановщик Аян Шахмалиева; оператор В. Чулков; художник В. Савостин; музыка из произведений С. Рахманинова; звукооператор А. Беккер. Комбинированные съемки: оператор И. Гольдберг; художник А. Сидоров.

В ролях: Алевтина Валерьяновна — Г. Дунаева, Тася—Л. Косьянова, Василий Нежин—Г. Селянин, Мамочкин—С. Крылов, Исмаил—Ж. Уналян, старичок—А. Орлов, тетя Поля—О. Аверичева.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пламенные годы», 9 ч.

Авторы сценария В. Липко, Н. Юденич; постановка и операторская работа А. и Е. Алексеевых; художники: Е. Пушин, Н. Рахимбаев; композиторы: Б. Гиенко, Г. Сабитов; звукооператор А. Кудряшов; режиссер К. Халиков. Комбинированные съемки: оператор В. Морозов; художник В. Мякотных.

В ролях: Хайдар—Т. Таджиев, Усто Касым—Н. Рахимов, Карим—Х. Умаров, Зурахон—З. Хидоятова, Железнов—Н. Хлибко; комиссары: Шумилов—К. Михайлов, Вотинцев—М. Мансуров, Першин—И. Ерошевский, Качуринер—Г. Новицкий; Осипов—В. Русинов, Ахмедов — Я. Маматханов, Алиходжа—А. Турдыев, генерал Коровиченко—М. Головин, Берг—Л. Колесников, Кумри—Ф. Кайдани, Мархамат—С. Хайбуллаева, худощавый солдат—Ю. Филиппов.

В эпизодах: К. Ефремова, Р. Пирмухамедов, А. Розанцев, Н. Алексеева, Д. Алексеев, А. Тумаев, Р. Хамраев, А. Ильиных, Д. Таджиев, Н. Хачатуров, А. Лазурьевский, П. Чепрунов, Ф. Котельников. Н. Мягкова, В. Котляревский, И. Дроздов и другие.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Золотые колосья» (по мотивам белорусских сказок), 2 ч., цветной.

Автор сценария Ж. Витензон; автор стихов Р. Рождественский; постановщики: О. Ходатаева, Л. Аристов; художник-постановщик А. Трусов; композитор А. Флярковский; звукооператор П. Прилуцкий; операторы: Е. Петрова, А. Астафьев; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, В. Крумин, Г. Новожилов, В. Балашов, Р. Давыдов, И. Подгорский, В. Долгих, Б. Бутаков.

Роли озвучивали: Н. Гуляева, М. Виноградова, А. Ханов.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Трижды орденоносный», 2 ч.

Автор сценария В. Чичиланов; режиссер Н. Савватеев; оператор К. Дупленский.

Об Уральском заводе тяжелого машиностроения

●

«Юбилейный концерт», 1 ч.

Режиссер В. Григорьев; оператор С. Сыпневский.

●

«Советская Удмуртия», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер В. Григорьев; операторы: С. Сыпневский, И. Персидский.

●

«Своими руками», 1 ч.

Автор сценария Н. Толмачев; режиссер А. Литвинов; оператор Г. Романов.

О строительстве жилых домов силами трудящихся.

●

«Первооткрыватели», 1 ч.

Автор сценария О. Коряков; режиссер В. Борисов; оператор А. Телятников.

●

«ЧТЗ—25 лет», 2 ч.

Авторы сценария: О. Коряков, Ю. Черемовский; режиссер В. Бестаев; оператор И. Ремишевский.

«Кладоискатели», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Рымаренко, А. Малахов; режиссеры: В. Волянская, Л. Рымаренко; оператор Б. Митлин; консультант профессор А. Пронин.

О способах разведки полезных ископаемых.

«Горный лен», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Голубев; режиссеры: В. Волянская, Л. Рымаренко; оператор Б. Митлин; консультант Ю. Соловьев.

О происхождении волокнистого камня-асбеста и его использовании в народном хозяйстве.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Утренняя гимнастика школьника» (младшего возраста), 2 ч.

Автор сценария А. Шевко; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Ф. Корнев.

●

«Утренняя гимнастика для детей среднего школьного возраста», 1 ч.

Автор сценария А. Шевко; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Ф. Корнев.

●

«Утренняя гимнастика для старшего школьного возраста», 1 ч.

Автор сценария А. Шевко; режиссер Л. Твердохлебова; оператор Ф. Корнев.

«Комплексная механизация грузовых работ», 4 ч.

Автор сценария В. Клочков; режиссер Л. Бодик; оператор П. Горбенко.

●

«Соя», 3 ч.

Авторы сценария: А. Лещенко, С. Пономаренко; режиссер Л. Островская; оператор Г. Химченко; консультанты: А. Вовк, В. Салтынский.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Тайная разведка», 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии «Хайянь».

Автор сценария Чэнь Цань-юнь; режиссер Лу Юй; оператор Чжу Цзин; художники: Хуан Чун, Яо Мин-чжун; композитор Ши Юн-кан; звукооператор Ли Ле-кун.

Фильм дублирован на Московской студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

В ролях: Ван Лянь—Фэн Чжэ (дублирует Н. Александрович), Лян Ин—Хун Ся (М. Виноградова), Ба Гу—Ди Фань (Н. Гицерот), Ма Лао-бань—Ся Тянь (С. Цейц), Чэнь Бо-чжи—Хань Тао (М. Бернес), Ли Сю-ин—Ли Хуань-цин (И. Карташева), Сяо Шэнь-сянь—Лин Юнь (Я. Янакиев), Лю Ма—Лян Мин (М. Гаврилко).

●

«Тана» (по одноименной повести Фатмира Дьяты), 8 ч.

Производство киностудии «Новая Албания», Тирана.

Авторы сценария: Фатмир Дьята, Нашо Йоргати, Кристать Дамо; режиссер Кристать Дамо; оператор Манди Кочи; художник Петрать Любоня; композитор Ческ Задэя; звукооператор Джеват Бехри.

Фильм дублирован на Московской студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В главных ролях: Тана—Тинка Курти (дублирует С. Холина), Стефан—Наим Фрашри (В. Прохоров), Лефтэр Доси — Кадри Роши (М. Глузский), дед—Пьетэр Дьока (В. Соловьев), Лигор Папи, председатель кооператива—Андон Пано (К. Тыртов), Скендэр, секретарь парторганизации—Тими Филипи (Н. Граббе), мать Стефана — Мария Легореци (Н. Шатерникова).

●

«Сотворение мира», 8 ч., цветной.

Производство Студии рисованных и кукольных фильмов, Прага.

Авторы сценария: Ж. Эффель, Э. Гофман; режиссер Э. Гофман; художник Ж. Эффель; оператор З. Гандова; композитор Я. Рыхлик; звукооператоры: М. Новотный, В. Влчек. Художники-мультипликаторы: Б. Сметана, К. Штребл, Д. Вокоун, Д. Доубрава, В. Дворжак, В. Ленки, В. Можимова.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли дублировали: бог—С. Цейц, ангелы: Т. Сапожникова, А. Власова, Ю. Андреев. От автора С. Самодур. Вокальный квартет: А. Голунковский, В. Крутецкий, Л. Левин, А. Попов.

●

«Поп Чира и поп Спира» (по роману Стевана Сремца), 8 ч., цветной.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Родо Андрич, Сойя Йованович; режиссер Сойя Йованович; оператор Ненад Йовичич; художник Миомир Денич; композитор Боривойе Симич.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В главных ролях: Йован Гец, Милан Айваз, Любинка Бобич, Невенка Микулич, Рената Улмански, Властимир Стоилькович, Дубравка Перич, Слободан Перович.

Роли дублировали: поп Чира—Л. Степанов, поп Спира—Е. Копелян, Сида—Е. Уварова, Перса—Л. Малиновская, Юла—Д. Столбова, Мелания—Г. Короткевич, Пера—С. Боярский, Шаца—Б. Муравьев, Аркадий—Н. Гаврилов, Габриэлла—З. Александрова, Эржа—С. Мазовецкая.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. К 5-54-00.

А00313. Подписано к печати 5/II 1959 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3).

Учетно-издательских листов 17,35. Тираж 21800 экз. Зак. № 664

●

16-я типография Московского городского Совнархоза, Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

Цена 10 руб.

Продолжаем публиковать кадры из лучших сюжетов, премированных жюри Центральной студии документальных фильмов.

«ШКОЛЬНЫЙ КОЛХОЗ»
(«Пионерия» № 9)

Операторы—Ю. Леонгард и О. Сугинт.

В молдавском селе Криве два колхоза и два председателя. Один колхоз большой, настоящий, другой поменьше—ученический, школьный.



Высокая кукуруза поднялась на всех пяти гектарах школьных плантаций.



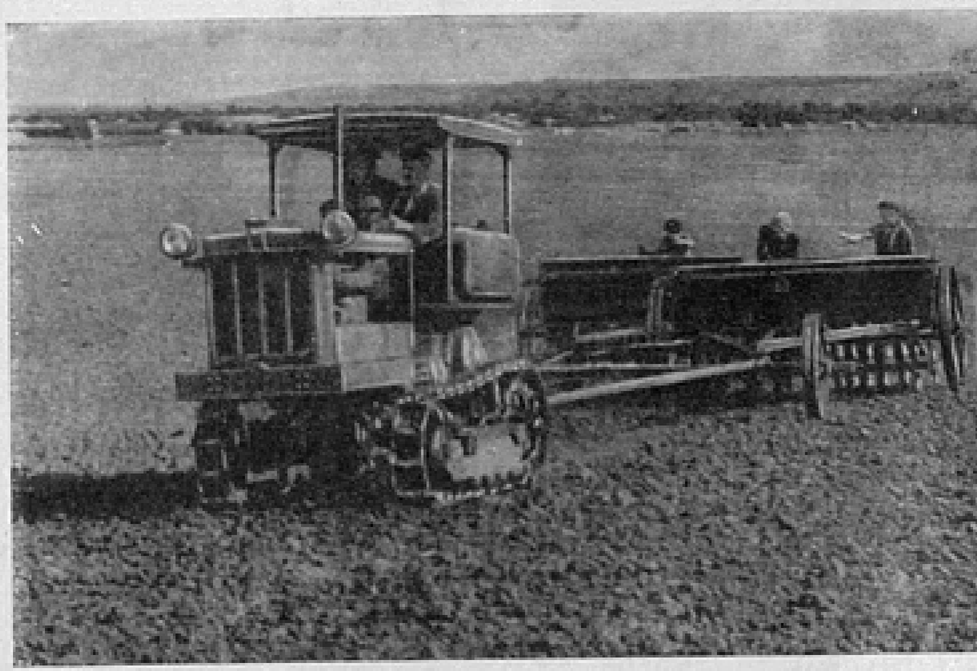
Первый друг и советчик юных колхозников —директор школы Григорий Федосеевич Такасий.



Ребята вырастили 300 гусей и уток.



Каждый день по два-три часа трудились в своем колхозе ребята. И, как видите, вырастили богатый урожай.



Юные колхозники успешно провели осенний сев. Они и здесь все делали сами.



ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА II, III и IV КВАРТАЛЫ

1959 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на девять месяцев — 90 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка производится городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.